PAPÉIS COLADOS

Flora Süssekind

2ª Edição
Editora UFRJ
Rio de Janeiro
2002

BELLATRIX
869.0(81).09
S964p
2ed.

Copyright © 1993 by Flora Süssekind

Ficha Catalográfica elaborada pela
Divisão de Processamento Técnico – SIBI/UFRJ

S964p Süssekind, Flora, 1955 -

Papéis colados / por Flora Süssekind. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

412 p.; 15 x 22 cm.

1. Crítica literária. 2. Literatura brasileira – história e crítica. I. Título.

CDD 869.09

ISBN 85-7108-079-8

1ª edição – 1993

EDIÇÃO DE TEXTO
Cecília Moreira

REVISÃO
Bruno Dorigatti
Josette Babo

CAPA
Alice Brito

PROJETO GRÁFICO E
EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Alice Brito

AQUISIÇÃO POR COMPRA
ADQUIRIDO DE Prima's

24 AGO 2010

PREÇO 25,46
REGISTRO 973869554
DATA DO REGISTRO 05/10/10

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Forum de Ciência e Cultura
Editora UFRJ
Av. Pasteur, 250/salas 100 e 107
Urca - Rio de Janeiro - 22290-902
Telefax: (21) 2542-3899
Tel.: (21) 2295-1595 r. 124 a 127
http://www.editora.ufrj.br
e-mail: editora@editora.ufrj.br

Apoio: Fundação Universitária José Bonifácio

SC001215907
282558

282558

Este livro é dedicado a
Walnice Nogueira Galvão

Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage.

Max Ernst

SUMÁRIO

Nota prévia 11

SOBRE A CRÍTICA

Rodapés, tratados e ensaios
A formação da crítica brasileira moderna 15

Ou não?
Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz 37

Crítica a vapor
A crônica teatral brasileira da virada do século XIX 57

A LITERATURA OITOCENTISTA

Brito Broca e o tema da volta à casa no Romantismo 101

As vítimas-algozes e o imaginário do medo 125

Bernardo Guimarães
Romantismo com pé-de-cabra 151

A família Agulha
Prosa em ziguezague 165

Com os olhos dos outros 185

LITERATURA E TÉCNICA

Machado de Assis e a musa mecânica 199

O figurino e a forja 209

O romance epistolar e a virada do século XIX
Lúcio de Mendonça e João do Rio 229

Poesia & *mídia* 245

ANOS 1970, ANOS 1980

Ficção 80
Dobradiças e vitrines 257

A página do lado 273

Um poeta invade a crônica 281

Caetano e seus irmãos 285

Papéis colados 289

ALGUMA POESIA

Ego trip
Uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico 305

Seis poetas e alguns comentários 319

A geléia e o engenho
Em torno de uma carta-poema de Elizabeth Bishop a Manuel Bandeira 355

Referências bibliográficas 393

Notas gerais 409

NOTA PRÉVIA

O título deste livro, tomado de empréstimo ao ensaio, aqui incluído, sobre as relações entre escrita e visualidade no trabalho de Carlos Felipe Saldanha e Valêncio Xavier, se sublinha a série de correlações que orienta a organização da coletânea (literatura e história, literatura e artes visuais, literatura e técnica, poesia e subjetividade), procura cumprir, na verdade, uma função tripla.

De um lado, a de assinalar o caráter disperso, de reunião de textos esparsos, de livro "não-livro", deste volume, já que se trata, na realidade, de um conjunto de "papéis colados". De outro lado, procura-se intensificar, desse modo, a consciência da materialidade própria à comunicação literária, à maneira do que faz a colagem, no âmbito das artes visuais, ao impor à atenção a natureza física, a textura, a pigmentação, a resistência material característica aos seus meios expressivos. E, de outro ponto de vista, ainda, assim como a colagem atrai o olhar para a superfície física do seu *médium*, a referência implícita no título chama a atenção para o momento presente do exercício crítico, zona necessária de dimensionamento histórico inclusive do conjunto de ensaios, reunidos no livro, que se acham voltados para a literatura oitocentista ou para a vida literária no Brasil da virada do século XIX para o XX.

O fato de terem se passado quase dez anos desde que esta coletânea foi publicada, a convite de Heloísa Buarque de Hollanda, por sugestão de Silviano Santiago, também pela Editora UFRJ, talvez acentue ainda mais a vinculação destes escritos à sua hora histórica. Mas optei por não realizar qualquer alteração significativa nos ensaios,

pois isso funcionaria como uma espécie de camada *a posteriori* de cola sobre matéria textual na qual o que talvez domine seja de fato o recorte, o não-alinhavo.

Este é o meu primeiro livro que recebe uma reedição. Agradeço, nesse sentido, a toda a equipe editorial da UFRJ, o interesse, em especial a Cecília Moreira, interlocutora fundamental durante todo esse processo de releitura.

F.S.

SOBRE A CRÍTICA

RODAPÉS, TRATADOS E ENSAIOS

a formação da crítica brasileira moderna

Todo suicida mata tudo.
Cabral

Duas opções: saltar sobre a própria sombra ou tentar, tarefa quase impossível, retê-la num desenho único. É preparar o salto ou criar armadilha capaz de deter o que está sempre em movimento, sempre próximo da desaparição. Isto se tomamos como verdadeira afirmação feita por Araripe Jr. há mais de um século de que "criticar a crítica" seria, para um crítico, o mesmo que "saltar por cima da própria sombra".

Mas passemos à sombra. E à narração, em linhas gerais, das transformações por que tem passado a crítica literária brasileira nas últimas quatro décadas. Primeiro, procurando determinar em que período se crê ter início a "crítica moderna"[1] no Brasil. E, em sintonia com as primeiras gerações de formandos das faculdades de Filosofia criadas nos anos 1930, percebe-se em meados da década de 1940 tensão cada vez mais evidente entre um modelo de crítico pautado na imagem do "homem de letras", do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; e um outro modelo, ligado à "especialização acadêmica", o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra. Uma possibilidade de dar contornos mais nítidos a esta tensão é examinar a carnpanha de Afrânio Coutinho, na época, contra os rodapés e seu conflito com Álvaro Lins, um "crítico à moda antiga".

Ampliam-se, pois, as áreas de domínio e o prestígio do crítico universitário. Daí o interesse em examinar as opções intelectuais de duas figuras verdadeiramente paradigmáticas no campo dos estudos literários no Brasil: Afrânio e Antonio Candido. Ou melhor: a crítica que se quer apenas estética do primeiro e o jogo dialético, a "metodologia dos con-

trários" de Candido. Duas linhas de força que marcariam o pensamento crítico brasileiro subseqüente. Seja na busca incessante de atualização metodológica, seja na tentativa de constituição de uma perspectiva crítico-dialética de análise literária.

E não é apenas a tensão metodológica que marca os anos 1960 e 1970. Mas sobretudo a hesitação da crítica universitária pós-Candido e Afrânio entre o texto próximo ao tratado e o ensaísmo. Sem muito acesso aos jornais, a uma veiculação maior, e com um público potencial reduzido, encaminhou-se na maioria dos casos para um arremedo de tratado, para a linguagem exclusiva, acadêmica. Mas já em fins do decênio de 1970 a escrita ensaística parece ter recuperado o vigor. E com ela se abre a possibilidade de um texto que, nem crônica, nem discurso paracientífico, discuta, também pela sua própria forma de redação, a imagem que uma crítica universitária muitas vezes auto-referente em demasia criou de si mesma.

E é via ensaísmo que esta crítica se defronta agora com dois antagonistas possivelmente mais poderosos que os críticos de rodapé da década de 1940. De um lado, um mercado editorial crescente e muitas editoras interessadas em promoção, não em crítica. De outro, uma indústria cultural onde só parece haver lugar para a palavra afirmativa, a "campanha" (promocional ou demolidora), o *slogan*, e que precisa, portanto, desqualificar todo tipo de texto argumentativo.

Em meio a essa pressão, a figura mutante do crítico brasileiro moderno. Cronista, jornalista, *scholar*, professor, teórico, ensaísta: sucedem-se e por vezes convivem papéis diversos. E é nessa mascarada estratégica que se escreve a história da crítica brasileira nas últimas décadas e que se tentará este salto sobre a própria sombra.

Do rodapé à cátedra

Os anos 1940 e 1950 estão marcados no Brasil pelo triunfo da "crítica de rodapé". O que significa dizer: por uma crítica ligada fundamentalmente à *não-especialização* da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade "bacharéis"; ao meio em que é exercida,

isto é, o jornal – o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloqüência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa; a uma *publicidade*, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros "diretores de consciência" de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins); e, por fim, a um diálogo estreito com *o mercado*, com o movimento editorial seu contemporâneo.

Neste solo comum da crítica jornalística, ocupando pés de página ou colunas exclusivas, havia então os nomes mais diversos: Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré, Olívio Montenegro, Agripino Grieco, além do onipresente Álvaro Lins, segundo Drummond, "o imperador da crítica brasileira entre 1940 e 1950", que colaborava regularmente com os jornais *Correio da Manhã* (RJ), *Diário de Pernambuco*, *Diário de Notícias* (BA), *Jornal do Commercio* (PE). Mas, se o *medium* parece comum, colunas, rodapés e suplementos literários abrigavam, contudo, posturas conflitantes a respeito do exercício da crítica. E uma polêmica, ora surda, ora em alto e bom som, foi se delineando de modo cada vez mais nítido nos decênios de 1940 e 1950. Os oponentes? De um lado, os antigos "homens de letras", que se crêem "a consciência de todos", defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, "aventura da personalidade". De outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica.

Há, então, dois modelos bem diversos de críticos em disputa, que se encontram momentaneamente lado a lado nas páginas da imprensa diária. O que se inicia é uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária. A "carteira de habilitação"

em meados dos anos 1940 não é mais a mesma das primeiras décadas desse século. E parece prever um tipo de intelectual cuja figura não cabe mais nas funções, até então supervalorizadas, do jornalista, do crítico-cronista. Exemplar do poder que tais funções chegaram a garantir para seus portadores é o caso de Humberto de Campos, capaz não apenas de forçar o escritor Paulo Barreto (João do Rio) a interromper a seção "Pall-Mall Rio" publicada em *O País*, depois de parodiá-la impiedosamente durante o segundo semestre de 1916 no jornal *O Imparcial*, como também de vencer, sem muito esforço, Lima Barreto na disputa de uma vaga na Academia Brasileira de Letras em 1919. Outro exemplo de força, inclusive comercial, desta crítica jornalística é fornecido pelo jornal carioca *A Manhã* de 26 de maio de 1946: "No dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins sobre *Sagarana*, a obra de Guimarães Rosa passou a ser procuradíssima nas livrarias. E essa procura continua cada vez mais intensa".

Tanto no caso de Humberto de Campos, como neste súbito êxito comercial de *Sagarana*, fica patente o prestígio angariado via imprensa. Poder literário era em parte sinônimo de uma presença constante nas páginas e no noticiário de jornal, de eloqüentes ironias impressas, do freqüente envolvimento em polêmicas (como as de Álvaro Lins com Afonso Arinos, Viana Moog, Afrânio Coutinho, Genolino Amado e Menotti del Picchia apenas durante o biênio de 1943-1944). A crítica, por sua vez, uma espécie de acontecimento social dentre outros.

Mas o modelo Humberto de Campos parecia em via de superação em meados do decênio de 1940. Anunciava-se, então, a crescente perda de poder deste intelectual sem especialidade, deste "leitor-que-sabe-tudo", que dominava o jornalismo literário. Em prol de um outro modelo, universitário, de crítico.

A passagem do crítico-cronista ao crítico-*scholar* inclui, portanto, um terceiro elemento, institucional, à guisa de ponte: a universidade. Pois, segundo Carlos Guilherme Mota, em *Ideologia da cultura brasileira*, "foi no final dos anos 1940 que os resultados do labor universitário se fizeram sentir". Dentre esses resultados, na opinião de Antonio Candido, um dos mais importantes é a formação de um "pensamento

radical de classe média", marca registrada da "geração de 44", à qual pertence o próprio crítico.

Aliás, a luta pelo ensino laico e moderno, pela criação de universidades fora feita exatamente pelas classes médias, nos anos 1920 e 1930. Como explicou Candido em encontro realizado em Cuba em 1985: "O movimento armado de 1930 permitiu ampliar e consolidar estas tendências, abrindo as comportas para reivindicações de cunho relativamente democrático que se refletiram no sistema escolar". Assim, na década de 1930, os institutos isolados, as escolas já existentes desde os anos 1920 passaram a se organizar em universidades, centradas nas recém-criadas faculdades de Filosofia, Ciências e Letras. Segundo Candido: "Ao reunirem as 'grandes' e as 'pequenas' faculdades, mais as novas, as universidades quebraram a antiga hierarquia, ligada ao prestígio político das 'profissões liberais'". Pode-se dizer que as camadas dominantes diversificaram a formação do seu pessoal e alargaram o recrutamento, abrindo canais para novos setores da classe média, oriundos sobretudo da imigração e da urbanização. Diversificação que se converteria numa espécie de acidente de percurso para a oligarquia paulista que fomentara a criação da Faculdade de Filosofia. "Diríamos", assinalava Candido em entrevista à *Trans-formação* em 1977, "que a oligarquia suscitou um 'aprendiz de feiticeiro': criou condições para formar intelectuais que a exprimissem, mas estes desenvolveram uma atitude e um pensamento radical de pequena burguesia, que a negaram".

Aprendizes de feiticeiro bifrontes, não é só contra o projeto oligárquico que se voltam os egressos das faculdades de Filosofia e Ciências Sociais nos anos 1940. Colaboradores habituais das páginas de cultura da imprensa, acabariam por minar, aos poucos, a autoridade dos que até então nelas pontificavam. O próprio Álvaro Lins saudou entusiasticamente o aparecimento da revista *Clima*, fundada por estudantes e ex-alunos da FFCL da USP, não percebendo que esta mesma geração seria responsável pela perda gradual de poder literário de intelectuais como ele.

"Críticos, críticos e mais críticos", assim a definia, aliás, Candido em depoimento para a "Plataforma da Nova Geração"[2] em 1945. Ao contrário da geração anterior, chamada de "literária", ressaltava-se que "todos começam pelo artigo de crítica, como os seus maiores começavam pela poesia". Geração de críticos, e críticos-*scholars*, que passa a olhar com desconfiança crescente para o modelo tradicional do "homem de letras" e para o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura na imprensa.

Neste sentido é que se podem compreender embates como os de Candido e Oswald de Andrade, em 1943, e de Afrânio Coutinho e Álvaro Lins durante a década de 1950. Em jogo, não apenas a avaliação da obra de ficção de Oswald, num caso, ou o destino da crítica de rodapé, no outro. Mas sobretudo as *normas* que passam a regular o exercício do comentário literário e a qualificar ou desqualificar os que se dedicam a ele, agora segundo critérios de "competência" e "especialização" originários da universidade.

A querela Candido-Oswald remonta a uma série de artigos publicados pelo primeiro em 1943 na *Folha da Manhã*, onde, além de apontar "comodismo estético" e "preguiça de aprofundar os problemas de composição" em *Serafim Ponte Grande*, criticava o "caráter personalista" adotado, na sua opinião, pelo ficcionista nas suas relações literárias. O que, para Candido, na época, fomentaria uma "mitologia andradina" forte o bastante para "interferir nos juízos sobre ele". É em "Antes do *Marco-Zero*", resposta de Oswald, que surge o epíteto chato-*boys* por ele atribuído a Candido e seu grupo. E, na réplica, centra sua ironia no que o texto crítico de Candido teria de característico, segundo sua avaliação, à dicção universitária: "O Sr. Antonio Candido, e com ele muita gente simples, confunde *sério* com *cacete*. Basta propedeuticamente chatear, alinhar coisas que ninguém suporta, utilizar uma terminologia *in-folio* (...)".

Desta maneira, talvez inconscientemente, Oswald chama a atenção justamente para o que esta linguagem antagônica – universitária –, imbricada no jogo rápido, na trama cotidiana dos relatos

jornalísticos, teria de exclusivo. Para a diferença entre a "terminologia *in-folio*", segundo o escritor, de um Candido, e a *crítica-crônica* e a *crítica-noticiário* então privilegiadas. E o que mais parecia enervar Oswald de Andrade no texto do crítico-professor era precisamente esta *diferença* na linguagem e no método de análise que, à maneira de contradiscursos, começavam a minar o "falar sobre tudo", o anedotário e o personalismo característicos de parte da crítica literária de jornal.

Especialização implicaria, pois, inevitáveis restrições tanto nos assuntos a serem abordados pelos críticos, quanto nos critérios mesmos de reconhecimento de sua qualificação. Ou seja: parecia indicar iminente perda de poder, no que se referia ao crítico, e necessária delimitação de campo tanto para a produção crítica, quanto para a ficção, como explicou Antonio Candido em "Literatura e cultura de 1900 a 1945":

> Vista à luz da evolução literária, esta divisão do trabalho significa o aparecimento de um conflito no interior da literatura, na medida em que esta se vê atacada em campos que haviam sido até aqui (numas fases mais, noutras menos) – seus campos preferenciais. Um Alencar ou um Domingos Olímpio eram, ao mesmo tempo, o Gilberto Freire e o José Lins do Rego em seu tempo; a sua ficção adquiria significado de iniciação ao conhecimento da realidade do país. Mas hoje, os papéis sociais do romancista e do sociólogo já se diferenciaram, e a literatura deve retrair, se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição.

De certo modo, era também assim que a crítica universitária atuava sobre o jornalismo literário de 1940 e 1950: como uma retração no âmbito de sua ambição. Daí, o comentário de Candido na *Folha da Manhã* de 11 de julho de 1943:

> A distinção entre os limites da crítica é uma questão (...) mais cultural do que específica, i. e., depende mais da solicitação que lhe faz o ambiente do que da própria natureza do trabalho crítico. À medida que se vai enriquecendo uma cultura, as suas produções se vão

> diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente, se diferencia também.

Na perspectiva de Candido à época, então, a especialização do crítico teria menos a ver com seu aparelhamento universitário do que com uma maior "complexidade e diferenciação do trabalho cultural de uma sociedade". O contrário de Afrânio Coutinho, para quem o importante seria a habilitação específica: "Formação tão ampla e complicada só pode ser adquirida no lugar adequado que são as universidades e faculdades de letras" (*Jornal de Letras*, agosto de 1957). De todo modo, sob a influência do privilégio do saber universitário ou não, o fato é que entre os críticos-*scholars* e os "jornalistas" se instalara uma polêmica virtual, passível de ser ativada a qualquer momento. E passível, por outro lado, de durar quase uma década, como no caso do combate de Afrânio à crítica de rodapé. Combate que, aos poucos, durante a década de 1950, tomaria Álvaro Lins como alvo predileto.

A escolha do alvo não era evidentemente gratuita. Tratava-se de um dos críticos mais poderosos na época. Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes. Era abalar o sistema literário que fizera dele "imperador". E, com isso, se abriria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como "templo da cultura literária" e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel "modernizador" que poderia exercer no campo dos estudos literários. Tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não-especialistas para as daqueles dotados de "aprendizado técnico", nas palavras de Afrânio. Isto é, para os *críticos-professores.*

A palavra de ordem parecia ser a caça aos *amadores*, personagens em parte reais, em parte fantasmas utilizados pelos críticos-professores para justificar que apenas eles fossem considerados donos de um *bom* discurso sobre a literatura. Esta desqualificação do crítico amador lembra bastante a perseguição ao "charlatão" a partir de 1832, quando da

criação das faculdades de Medicina no Brasil. É em oposição à figura deste médico sem diploma, ilegal, a que se denomina "charlatão", que os "formados regularmente" afirmam publicamente a própria importância. E definidos como os "verdadeiros médicos" aumentam sua área de influência na sociedade brasileira do século passado. Assim como o poder literário dos *scholars* aumenta de modo diretamente proporcional à perda de prestígio dos até então poderosíssimos críticos de rodapé. Daí a necessidade de alguns duelos. Às vezes explícitos, às vezes não.

Algumas incompatibilidades eram mesmo grandes. Como entre a concepção de crítica de Álvaro Lins ("Um novo gênero literário de criação") e a de Afrânio ("Ela é uma atividade reflexiva, intelectual, da natureza da ciência"). Ou entre o privilégio da personalidade (do crítico e do autor) por parte do primeiro ("O método do crítico há de ser sempre o da sua própria pessoa") e a rejeição do biografismo e do impressionismo pelo segundo ("A crítica não deve partir da alma do crítico, resumindo-se nas suas impressões. A sua origem não é o sujeito, mas o objeto, isto é, a obra"). Oposições que parecem indicar que o mesmo Álvaro Lins vitorioso, como editorialista, ao defender no *Correio da Manhã* a campanha de Juscelino Kubitschek para a presidência em 1955, como crítico, na mesma época, ia se tornando uma espécie de "modelo em fase de superação" e perdendo prestígio para os novos "especialistas".

Não é de estranhar, pois, que à rejeição dos críticos de rodapé Afrânio Coutinho acrescentasse uma exigência acadêmica: o aprendizado nas universidades e, sobretudo, nas faculdades de Letras. Desta maneira não só se definem os que *podem* falar de literatura na imprensa, mas também aqueles que estão habilitados a ensiná-la nos cursos secundários e faculdades e a formar outros profissionais da área. Parecia necessário delimitar ainda mais o local apropriado para se guardar, aprender e difundir o saber crítico-literário. Por isso, para Afrânio, a existência de apenas um *departamento* de Letras, como subárea da Faculdade Nacional de Filosofia, conforme vigorava desde 1939, deixou de parecer suficiente. E de fato haveria um desdobramento depois do golpe militar, com a Reforma Universitária de 1967, cabendo a Afrânio

a função de diretor da recém-independente Faculdade de Letras da UFRJ. E, em sintonia com o desenvolvimentismo então dominante ("Uma Faculdade de Letras hoje é assim um imperativo do próprio desenvolvimento nacional", dizia), dava à sua aula inaugural, em 5 de março de 1968, o título-programa de: "Letras para o desenvolvimento".

E, se em fins dos anos 1950, as incompatibilidades entre Afrânio e Álvaro Lins se tornavam evidentes, nos anos 1960 passam a se delinear com mais clareza as diferenças no âmbito da própria crítica universitária que se afirmara na década anterior. Como no caso de Afrânio e Candido. A começar da diferença entre o mote "Letras *para* o desenvolvimento" do primeiro e a prefiguração da "necessidade e obrigação de *refletir contra* para preservar posições" e de um papel fundamentalmente *negativo* para o intelectual brasileiro por parte de Candido. Afastamento ideológico perceptível igualmente nos modelos de análise e de historiografia literária em que trabalharam ambos os críticos desde os anos 1940.

Crítica estética e crítica dialética

Porque a trajetória de Candido e Afrânio lembra por vezes o conto "Duelo", de Guimarães Rosa. Nele há um confronto esperável, mas, mesmo quando seguem trilhas próximas, os oponentes (Toríbio Todo e Cassiano Gomes) parecem deixar escapar sempre o encontro fatal. Sem que, no entanto, o rastro do outro, do antagonista, jamais desapareça de todo. Menos lírica, a oposição entre os dois críticos, figuras verdadeiramente paradigmáticas no panorama da crítica brasileira da segunda metade do século XX, se faz acompanhar de alguns pontos de contato, tais como a formação universitária de ambos, o fato de terem de início colaborado regularmente na imprensa diária (Candido na *Folha da Manhã* e Afrânio no *Diário de Notícias*), a carreira docente (do primeiro na USP, do segundo na UFRJ), um interesse primordial pela historiografia literária e pelas relações entre literatura e história social.

No caso de Afrânio, porém, trata-se de pensar tais relações com a supressão parcial de um de seus termos (a "história") e a afirmação

de uma autonomia plena do literário. "Nossa crítica até hoje tem sido dominada pelos fatores extrínsecos ou externos que condicionam a gênese do fenômeno literário", reclamava no *Diário de Notícias* de 24/1/1954. E, citando os exemplos de Nestor Vítor, Henrique Abílio, da primeira fase da crítica de Tristão de Ataíde, de Tasso da Silveira, Andrade Murici, Barreto Filho, Eugênio Gomes e Mário de Andrade, propunha então o privilégio de uma *crítica estética.*

"Ao método histórico deveria caber um lugar secundário, dada a própria natureza estética do fenômeno literário", afirmava. Em parte reagindo à influência da *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, delineia para a história literária um desenvolvimento imanente, interno, "não condicionado por influências extraliterárias". Isto porque, para ele, o processo social se apresenta como fator eminentemente "externo", "moldura" para o que se desenrola no campo da produção cultural. E é baseado nesta separação entre fatores intrínsecos e extrínsecos e na atribuição de autonomia para o literário que projeta os volumes de *A literatura no Brasil*, publicada de 1955 a 1959. Obra coletiva – este, aliás, um dos pontos altos: a percepção da importância do trabalho em equipe –, cabiam, em geral, ao seu organizador os capítulos introdutórios a cada período abordado, cuja função seria a de definir suas linhas mestras e, ainda, articular uma história literária cujo desenrolar se pautasse exclusivamente no diálogo entre diferentes quadros estilísticos que se sucedem linearmente no tempo.

Na opinião de João Alexandre Barbosa, "o maior valor da obra organizada e dirigida por Afrânio Coutinho reside na tentativa de elucidar modernamente alguns dos problemas fundamentais da Historiografia Literária, sobressaindo o da periodização que, na obra, obedeceu a critérios estilístico-sociológicos". Desse modo, comenta em "Ensaio de historiografia literária brasileira", "em lugar das tradicionais demarcações políticas de período colonial e nacional, procurou-se a uniformidade na denominação de épocas, segundo uma determinante espiritual, inspiradora do estilo artístico, funcionando como característica elementar". Em "Da razão antropofágica", Haroldo de

Campos também elogiava tal opção pela periodização estilística, pelo fato de, assim, ter sido possível a Afrânio "resgatar o Barroco brasileiro".

Esta periodização apresenta, no entanto, alguns problemas. O próprio Afrânio, quando fala da sucessão de estilos estéticos que compõem sua obra, refere-se a "etapas ascensionais em busca da auto-expressão literária", a uma escalada evolutiva linear cujo cume estaria na solidificação da "consciência nacional". "Evolução" e "nacionalidade" parecem ser as noções-chave, ao lado da crença numa diferença *já dada* entre os "estilos europeus" e as "literaturas coloniais" pelo simples fato de existirem aqui um "meio novo" e um "homem novo". Isto, em parte, desde a Conquista, desde que os europeus tomaram contato com outro ambiente. Para Afrânio a constituição de um "sistema literário" não é propriamente uma questão, trata-se, na verdade, de registrar as diferentes manifestações literárias que se sucederam no Brasil. E é esta uma das trilhas em que mais se afastam Candido e Afrânio.

Mesmo o ponto de partida da *Formação da literatura brasileira* (1959) é radicalmente diverso do de *A literatura no Brasil*. O interesse de Candido não é pela literatura que circula no país, mas sim pelo momento em que ela passaria a constituir sistema por aqui. "Sendo assim, a brasileira não *nasce*, é claro, mas se *configura* no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois": este, em síntese, o eixo de Candido nesta sua "genealogia" de um sistema literário brasileiro, um dos trabalhos historiográficos mais importantes da crítica brasileira moderna.

E, se na *Formação* parece especialmente interessado em fugir ao sociologismo de Sílvio Romero, são as relações entre literatura e sociedade e a adoção de uma crítica que trabalhe dialeticamente tais relações as principais preocupações do crítico nas décadas de 1960 e 1970. Exemplar, neste sentido, é *Literatura e sociedade* (1965), onde discute a separação entre fatores externos e internos ao texto literário. Pois, segundo Candido, trata-se de levar em conta o elemento social, "não exteriormente, como referência", "nem como enquadramento" (como sugere a imagem da "moldura" em Afrânio) para situar historicamente o livro, "mas como fator da própria construção artística". A questão seria

trabalhar com um paradoxo: "o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica". Crítica cuja imagem o próprio Candido prefigurava analogicamente no seu "Prefácio" a *Tese e antítese* (1964): "Os ensaios deste livro são como uma série de bonecos de mola, que saltam da caixa quando se ergue a tampa. Envergando uniforme adequado (pois é sempre uma espécie de casaca-de-ferro da literatura), o crítico se imagina um Asmodeu dialético e abre as caixas".

Não se trata simplesmente de um *diable boiteux* que, como o Asmodeu aprisionado de Lesage e Luiz Velez de Guevara, salta bruscamente frente a um espantado D. Cleofas; mas de um demônio "dialético" que solta "bonecos de mola". E, nesta passagem de "coxo" a "dialético", o Asmodeu-crítico de Candido parece indicar uma das linhas mestras de sua produção, cujo ponto alto, segundo Schwarz em "Pressupostos, salvo engano, da 'Dialética da malandragem'" (1979), seria a análise das *Memórias de um sargento de milícias*, publicada em 1970, "o primeiro estudo literário propriamente dialético publicado no Brasil" (nas palavras de Schwarz).

A trajetória em direção a uma crítica dialética é perceptível, no entanto, desde *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero* (1945). Aí Candido associa o espírito crítico, proposto por Sílvio Romero como uma necessidade permanente e fundamental do pensamento, à dialética hegeliana. Pois, para ele, a concepção romeriana da crítica como negação de toda idéia sempre que ela perdesse sua funcionalidade seria "uma noção quase dialética, lembrando a teoria hegeliano-marxista da contradição interna de toda idéia ou estado social". Só que, neste livro sobre Romero, as preferências de Candido parecem recair na superação desta contradição. Como no processo dialético hegeliano, pautado numa oposição simples a dois contrários, que tem na contradição apenas um de seus momentos, a ser superado pela negação da negação, por uma nova positividade. Significativo também, nesse momento em que a dialética hegeliana parece nortear sua reflexão sobre a contradição, é o ensaio sobre a ficção de Oswald de Andrade republicado em *Vários escritos*. Aponta, então, três fases em Oswald, que corresponderiam a um progresso dialético. A um primeiro momento, pós-

parnasiano, se seguiria um período de demolidora sátira social, sua antítese. E a esta, *Marco zero*, síntese socialista dos dois momentos anteriores. As contradições presentes nos textos, e que os opõem uns aos outros, são compreendidas linearmente, ainda de acordo com a reconciliação dialética hegeliana. Na sua crítica ainda não parecia haver lugar para a contradição como modo próprio de estruturação do pensamento e não só como momento a ser superado.

Vai se configurando, porém, uma passagem do modelo hegeliano para uma outra compreensão da contradição. Como num "Prefácio" de 1978 a uma coletânea de textos de Sílvio Romero. Só que, desta vez, chama a atenção para o fato de que "as suas idéias não se propunham como desenvolvimento linear e conseqüente, mas como vaivém, retomada incessante, tensão de opostos, visão simultânea do verso e reverso". Não fala aí de conciliação. Substitui a configuração anterior, linear, do processo dialético pela de um espaço contraditório capaz de abrigar simultaneamente elementos antagônicos, de um discurso capaz de abrigar múltiplas dissensões. Nesse sentido, analisando o trabalho intelectual de Sérgio Buarque de Holanda em "O significado de *Raízes do Brasil*" (1968), Candido parece referir-se, na verdade, ao seu próprio pensamento crítico: "A visão de um determinado aspecto da realidade histórica é obtida, no sentido forte do termo, pelo enfoque simultâneo dos dois contrários; um suscita o outro, ambos se interpenetram e o resultado possui uma grande força de esclarecimento". É uma espécie de definição, por tabela, de sua "metodologia dos contrários", da sua capacidade de pensar, via paradoxo, "o externo como interno" na análise literária. Exemplo também da configuração, em fins dos anos 1960, e contra as correntes formalistas então em voga, de sua crítica dialética.

Mas não é só na maneira de encarar a contradição ou de definir a própria metodologia que o pensamento de Candido se transforma nessas décadas. Estas mudanças se farão sentir também na sua historiografia literária. Na *Formação*, por exemplo, trabalhava com as noções de "continuidade" e "tradição", associando em determinado momento o processo histórico-literário a uma espécie de "transmissão

de tocha entre corredores"[3] – o que mereceu algumas críticas por parte de Haroldo de Campos, em "Da razão antropofágica" (1981), onde ao que chama "modelo organicista-biológico de evolução de uma planta", ao "traçado linear", opõe uma "historiografia como gráfico sísmico da fragmentação", "uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa", "uma nova idéia de tradição (anti-tradição), a operar com contravolução, como contracorrente ao cânone prestigiado e glorioso".

Mas o próprio Candido viria a discutir, de maneira extremamente inteligente, o predomínio da "idéia de uma sucessão temporal homogênea". Em colóquio realizado na Unicamp entre 3 e 6 de outubro de 1983, sobre "História da Literatura Latino-Americana", tendo em vista que nela coexistiriam "sistemas literários de temporalidades distintas", chamava a atenção para a necessidade de uma virada metodológica nos hábitos historiográficos tradicionais. "Agora surgiu um problema novo", dizia Candido, "e não sei se somos capazes de enfrentá-lo porque é um problema que ultrapassa todos nossos hábitos teóricos, todos nossos hábitos historiográficos. Nós estamos caminhando para uma coisa bastante vertiginosa que é a tentativa de tomar em consideração os diferentes ritmos temporais". E citava um exemplo: "O ritmo temporal de uma sobrevivência maia não é o mesmo que o ritmo temporal de uma influência neoclássica, são ritmos diferentes". A questão passaria a ser, neste caso, trabalhar com esta dupla, às vezes tripla (quando há, por exemplo, culturas indígena, popular e erudita coexistindo num país) temporalidade.

Esta virada já se anunciava, na reflexão de Candido, desde "Dialética da malandragem", onde destacava uma vertente, em geral posta de lado pelas histórias literárias, marcada por uma "comicidade" que "foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares". Linha que, segundo sintetiza Schwarz, "vem da Colônia, inclui o Pedro Malazarte do folclore, Gregório de Matos, um gênero de humorismo popular, a imprensa cômica e satírica da Regência, um veio na literatura culta de nosso século XIX, e culmina no século XX, com *Macunaíma* e *Serafim*

Ponte Grande". É esta vertente-outra que permite a Candido construir uma visão mais serial e gradualista da história literária brasileira, uma contracorrente na qual se mesclam o registro culto, o popular e o "semiculto", heranças folclóricas, jornalismo satírico e o romance-de-invenção modernista. Demonstra-se, assim, a capacidade de Candido de refletir sobre o próprio trabalho, não sendo de estranhar o fato de, em diálogo com ele, durante os anos 1960-1970, se terem produzido alguns dos melhores trabalhos de análise literária, no campo da crítica universitária, no país.

A vingança do rodapé

As décadas de 1960 e 1970 são, para os estudos literários, "anos universitários". E isto num duplo sentido: de um lado, pela redução do espaço jornalístico para os críticos-*scholars* e pela dificuldade de circulação, mesmo via livro, de grande parte da produção acadêmica; de outro, por uma espécie de autoconfinamento (às vezes com bons resultados intelectuais, outras não) ao *campus* universitário. Pois, se um primeiro duelo entre críticos-cronistas e críticos-professores indicara a vitória parcial dos últimos nas décadas de 1940-1950, em meados dos anos 1960 assiste-se a um fenômeno que bem se poderia considerar uma vingança do rodapé.

Exemplar, neste caso, é a lenta domesticação (no sentido de fazer das secções de livros e dos suplementos simples páginas de "classificados" dos "últimos lançamentos" das grandes editoras locais) ou a supressão dos principais suplementos de jornal, veículos mistos, entre o colunismo e a revista literária, e que, em alguns momentos, cumpriram importante papel de difusão cultural no país. Este foi o caso do "Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*", dirigido por Décio de Almeida Prado de 1956 a 1967 e que, como observou Cremilda Medina (*Leia*, out. 1984), "era o resultado da geração crítica nacional que provinha da FFCL de SP". Conforme ressaltou Antonio Candido, em depoimento a Marlene Weinhardt (cf. *Leia*, out. 1984), o "descaso" pela colaboração universitária seria incentivado por parte do próprio meio jornalístico: nem os proprietários de jornal teriam atentado para sua

importância, nem "os quadros internos do jornal nunca aceitaram o suplemento (talvez porque perturbasse a mediocridade do repertório generalizado) e o hostilizaram sistematicamente, a ponto de induzirem seu desaparecimento". O que aconteceria, por exemplo, com o "Suplemento Dominical do *JB*" que, em fins dos anos 1950, sob a direção de Reinaldo Jardim, abrigou como colaboradores José Lino Grünewald, Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Guilherme Merquior. Além de Mário Faustino com sua página "Poesia-Experiência" (de 23/9/1956 a 1/11/1958), onde, entre a *review* e o ensaio breve, reavaliou a produção poética brasileira e estrangeira moderna, traduziu e divulgou poetas praticamente desconhecidos pelo grande público então e soube perceber, no momento do seu aparecimento, a importância do projeto construtivo dos concretos.

Houve, portanto, um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre literatura de invenção e grande imprensa. Mas, no início dos anos 1970, assistiu-se a uma virada. Se nos anos 1940-1950 eram os críticos-professores que olhavam com desconfiança os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente. Já o decreto definitivo de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1969, contribui decisivamente como um passa-fora. A que se acrescentam críticas freqüentes à linguagem (segundo alguns: "jargão incompreensível") e à lógica (argumentativa, quando a regra na mídia seria adjetivação abundante e afirmações que não expõem os próprios pressupostos) do texto originário da universidade. Além de, numa sociedade submetida a rápido processo de espetacularização, parecer faltar muitas vezes ao ensaísmo "acadêmico" o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica. Daí a rejeição deste "texto estranho" porque "incompreensível" para esta invenção tão espertamente manipulada pela grande imprensa: a do leitor médio.

Brandindo, então, os fantasmas do "leitor médio" e da "linguagem jornalística", os jornais se tornam bem menos freqüentados (o *Folhetim* e o "Suplemento Literário Semanal do Diário Oficial" de Minas

Gerais seriam exceções nos anos 1970-1980) pelos críticos-*scholars*. E torna-se, assim, ainda mais difícil para eles o exercício de um texto menos *in-folio*, além do acesso a um público mais amplo que o do livro. Ou das revistas literárias (*Inéditos*, *Escrita*, *José*, *Anima*) de então, cujas tiragens não chegavam a ultrapassar, nos melhores casos, 8 mil exemplares. Aliás, a dificuldade de encontrar interlocutores outros que não os próprios pares funciona como incentivo à disseminação do "jargão". Assim como a tecnocratização crescente e a ciência tomada como modelo preferencial de "discurso competente" na sociedade brasileira estimulam uma obsessiva "cientifização" na linguagem da crítica literária. Não é de estranhar, então, que o *tratado* tenha se convertido em gênero preferencial para grande parte da produção universitária. Quando os leitores se tornam cartas marcadas, a linguagem exclusiva deixa de parecer problema e vira regra geral.

É importante ressaltar que data de fins da década de 1960 não só o momento de maior expansão da rede universitária, como também a disseminação dos cursos de pós-graduação no país. Em *Ciência e universidade* (1986) afirma Cláudio Moura Castro: "A partir de 1968, a pós-graduação inicia um período de acelerado crescimento. Somente por volta de 1981 registra-se uma sensível redução nesse crescimento". Segundo dados da Capes, "as matrículas na pós-graduação aumentaram 127% entre 1969 e 1970", "o número de titulados nos mestrados e doutorados cresceu rapidamente, passando de 261 em 1969 a 5.369 em 1981" e o "número de programas de pós-graduação aumentou mais do que oito vezes, passando de 125 em 1979 a 1.021 em 1981". Dados que indicam não só o prestígio da formação acadêmica no período – mesmo com os expurgos de professores, perseguições ideológicas e vigilância policial constante –, como também que, no decênio de 1970, a simples graduação já não parecia suficiente como qualificação. Tornam-se necessárias especializações e mais especializações (nem sempre ligadas a pesquisas realmente de qualidade), às vezes utilizadas apenas a título de aposto às assinaturas de livros e artigos, para conferir maior aparência de "confiabilidade" e poder ao texto de quem as possui.

973869554 Biblioteca Universitária UFSC

Alardear especialização e atualização: esta a regra. Porque se a crítica brasileira tem tido na "nacionalidade" o seu paradigma básico de avaliação, isto não tem em geral excluído verdadeira obsessão pela "atualização" metodológica. Vide a "mascarada" de métodos-modas dos anos 1960-1970: *new-criticism*, formalismo, estilística, estruturalismo, lukacsianismo. A questão costumava ser o uso de um ou outro termo, um ou outro método para dar a impressão que se superara o "atraso" com relação às correntes contemporâneas de crítica. Nem se examinavam pressupostos, convertendo-se, sem maiores preocupações, correntes teóricas em métodos a serem aplicados a qualquer preço. Segundo Salete de Almeida Cara, em *A recepção crítica* (1983), "é o país economicamente periférico importando modelos de linguagem crítica e, ao mesmo tempo, querendo usar esses modelos importados como meio para um pretenso asseguramento de valores 'nacionais'". O que funcionava como dupla tentativa de sintonia: com as correntes críticas internacionais e com o desenvolvimentismo vigente.

A referência às correntes estrangeiras servia de prova da "competência" daquele que as citava. Truque retórico. Com freqüência tão eficiente quanto os floreios de linguagem, a exibição da própria personalidade e o acúmulo de anedotas biográficas no caso da crítica de rodapé. Truques retóricos diversos, mas para um ponto ao menos algumas vezes convergiram rodapés e tratados: a rejeição ao esforço teórico. Porque, em 1970, teorizar parecia criticável, aplicar métodos e termos nem tanto. Vide a "Querela estruturalista", de 1975, que se transformaria em verdadeiro combate à teoria da literatura, disciplina que se tornara obrigatória nos cursos de Letras desde a "resolução de 19/10/1962" do Conselho Federal de Educação. De um lado, velhos e novos "homens de letras" que, sob a etiqueta "estruturalismo", combatiam de fato as transformações por que passou a crítica brasileira desde que o seu centro, em fins dos anos 1940, deixou de ser o jornal e se transferiu para a universidade. De outro, no interior da própria crítica universitária, se cria uma divisão quase inconciliável entre um saber que se pensa e outro que se contenta com a própria reprodução. Daí, para muitos de seus "pares" o teórico parecer uma figura meio

demoníaca. Até mesmo porque se tratava, no decênio de 1970, de personagem de aparecimento relativamente recente no panorama intelectual de então.

A vontade de reflexão

Falou-se até aqui de três modelos de críticos: o de rodapé (ora mais próximo do noticiarista, ora do cronista), o universitário de modo geral, e o teórico, desdobramento do personagem anterior e tendo como marca distintiva indescartável a auto-reflexão. Da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-*scholar* se originou o perfil do crítico moderno no Brasil. Diante da afirmação da crítica universitária, novo embate com o meio jornalístico em fins dos anos 1960. Dificultado o acesso à imprensa, a pesquisa universitária se vê restrita praticamente à população acadêmica mesmo. E, neste voltar-se sobre si mesma, sobre os próprios pressupostos, abre-se o caminho para o surgimento deste terceiro personagem: o crítico-teórico, que tem em Costa Lima (e sua teoria da ficção) e Haroldo de Campos (e sua teoria da tradução e os estudos sobre poética sincrônica) dois bons exemplos. A que se poderia acrescentar a reflexão de Schwarz sobre a crítica dialética, que percorre, de modo indireto, *Ao vencedor, as batatas*, e, de modo direto, "Pressupostos, salvo engano, da 'Dialética da malandragem'".

Terceiro personagem que, ao se voltar sobre a própria linguagem, se desdobra de novo. Agora num quase duplo, em guarda diante de "aplicações" de métodos e do arremedo de cientificidade das teses-tratados: o ensaísta. Porque mesmo nesses "anos universitários", muitos críticos-"especialistas" buscaram textos de intervenção mais imediata na vida cultural (cf. *Opinião, Cadernos de Opinião, Almanaque, Argumento*) e jamais abandonaram uma dicção ensaística. Exemplos? De dentro da universidade: Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão, Silviano Santiago, Heloisa Buarque de Hollanda, João Alexandre Barbosa, Davi Arrigucci Jr. De fora: intelectuais como José Paulo Paes, José Guilherme Merquior, Sebastião Uchoa Leite, Augusto de Campos.

O crítico-teórico se defrontaria, como se disse, com representantes tardios do impressionismo crítico. O pretexto: o estruturalismo.

A questão, mais uma vez, descobrir quem tem *autoridade* para falar de literatura. Mas, se no período em que se afirma a crítica universitária a disputa já se mostrara aguerrida, no caso da teoria a luta parece ainda maior. Ser um "especialista" em literatura soa agradável, teorizar sobre ela e sobre os meios de abordá-la parece quase condenável num país em que há quem se vanglorie por não se ter tradição filosófica mais sólida. Não é à toa que, em meio a seus oponentes, o teórico encontre vez por outra críticos universitários também. Para muitos o que importa é uma atualização acelerada. Os pontos mortos, os vaivéns obrigatórios da reflexão teórica parecem, senão temíveis, ao menos incompreensíveis.

Temor que, fora da universidade, se disseminaria extraordinariamente desde fins do decênio de 1970. E, sob a forma de criticofobia generalizada, serviria de justificativa para a ampliação do número de matérias à beira do *release* promocional e para a significativa redução do espaço para a reflexão crítica na imprensa. Criticofobia meio gêmea do novo irracionalismo detectado em artigo oportuno de Sérgio Paulo Rouanet publicado no *Folhetim* de 17/11/1985, e cujas marcas mais evidentes seriam, a seu ver, a "desvalorização da cultura estrangeira", a "desqualificação da erudição" e uma "opção pela não-teoria".

O que se percebe na década de 1980 é que o crescimento editorial, ao contrário do que seria de esperar, se desestimula uma reflexão crítica mais atenta (visto que o interesse primordial é vender livros, não analisá-los), estimula, por sua vez, nova ampliação do espaço para a literatura na imprensa. Isto é: espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro. É de se esperar, então, que mais uma vez cresça o poder do crítico-jornalista, do "não-especialista", para retomar expressão adequada às discussões dos anos 1940-1950 em torno do rodapé. É possível prefigurar também outro duelo. De novo entre *scholars* e jornalistas. Com diferenças, no entanto. Dentre elas o fato de sob o nome dos contendores se acharem inscritos os dos veículos ou instituições que naquele momento representam. E que podem se descartar de seus galos de briga sem maiores problemas. Porque a conquista de autoridade intelectual, depois do desenvolvimento da indústria cultural na escala em que se deu no Brasil

desde os anos 1960 em especial, não é mais entre dois intelectuais, como no confronto Afrânio Coutinho-Álvaro Lins. É entre "instituições", entre formas de produção e reprodução de dados. Entre imprensa e universidade, no caso. Entre duas das máscaras da indústria da consciência, portanto.

Terceira margem da disputa, porque, de certa forma, "antagonista", nos dois espaços em questão, caberia talvez ao crítico-teórico o papel de multiplicar dissensões e fortalecer um contradiscurso duplamente orientado que, de fora no duelo, jogasse por terra suas regras. E, dicção jornalística de um lado, o modelo do tratado de outro, caminhasse noutra direção: a do ensaio. A de um texto sempre em suspenso, em contínua reflexão sobre quem o escreve, sobre a própria forma, sobre seus objetos, argumentação e pressupostos. E, ameaças irracionalistas ao fundo, cuja "vontade de reflexão" se impusesse, vaivém triplo, como método crítico possível.

(1986)

Notas

1 Trabalhos importantes para a redação deste ensaio: *A obra crítica de Álvaro Lins*, de Adélia Bolle; *1930: A crítica e o modernismo*, de João Luiz Lafetá; o livro *Esboço de figura*, organizado por Celso Lafer; a Introdução, de Alfredo Bosi, ao volume sobre Araripe Júnior publicado pela Edusp, em 1978.

2 Coleção de 29 depoimentos de intelectuais então com cerca de 30 anos, coordenados por Mário Neme, publicados originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo* e editados, em seguida, pela Editora Globo, de Porto Alegre, em 1945.

3 Quem primeiro me chamou a atenção para a imagem da "corrida de revezamento" em Antonio Candido foi Silviano Santiago em curso na PUC-Rio, em 1978. Aliás, muitos dos comentários, aqui expostos, sobre Candido foram desenvolvidos originalmente em trabalho de fim de curso, na pós-graduação, para o próprio Silviano. E suas críticas foram de muita valia para mim.

OU NÃO?

notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz

Tout mouvement nous découvre.
Montaigne

Cinco cenas de leitura escolhidas meio ao acaso no repertório pictórico brasileiro produzido entre a década de 1890 do século XIX e os anos 1940 do século XX e que chamam a atenção, se observadas com olhos de hoje, por um possível anacronismo. Pela configuração da imagem de um leitor geralmente atento, mas em quase repouso, mais condizente com a fruição-sem-choque característica da primeira metade do século XIX do que com a pressa, a tensão, o diálogo próximo ao duelo, as descontinuidades e a perda de homogeneidades e referências constantes entre a produção literária e seu público, que marcam o período de fixação de um olhar crítico e a situação – bem pouco distensa – de leitura nos tempos modernos.

As três primeiras cenas em questão pertencem à obra do pintor paulista Almeida Jr. Numa delas, bastante conhecida (*A leitura*, de 1892), vê-se, numa varanda, uma mulher jovem recostada numa cadeira de madeira escura – pernas meio estendidas, trança quase desfeita, costas voltadas para o exterior da casa – lendo, solitária, sem pressa, sem qualquer interferência aparente nessa atividade em que parece poder concentrar continuadamente toda sua atenção. Já em *Moça* a atitude da leitora é um pouco diversa. Há um relaxamento ainda maior na postura, no modo de tratar o livro e na relação com o que se lê, objeto imediato de um sonho particular. Os olhos da leitora não estão no livro, estão voltados para o alto, vagos. Sua mão direita no queixo

sustenta uma cabeça que sonha. E o livro aberto numa folha prestes a ser virada por essa moça estendida na grama parece continuar, fora das páginas impressas, no seu devaneio. Sonho acordado que se converteria em sono noutra dessas cenas de leitura de Almeida Jr., a do quadro *Repouso*. Nele, deitada num divã próximo à janela, com a roupa entreaberta em desalinho, olhos fechados e postura de completo relaxamento, uma figura de mulher deixa cair o braço com que sustentava o livro, abandona a leitura e repousa.

Leitoras quase sempre mulheres – uma espécie de registro involuntário do perfil feminino do público para obras de ficção no Brasil do século XIX. Leitura solitária, enlevada, sem pressa. Leitura e diversão, leitura e descanso em pares constantes. O que parece apontar, em plena virada de século, para a permanência ainda possível de hábitos tradicionais de leitura mesmo em meio à apressada modernização que se procurava processar nos maiores centros urbanos brasileiros de então. Permanência verificável, nos anos 1910, num óleo sobre papelão de Lasar Segall também intitulado *Leitura* – onde se vê um rapaz sentado sozinho diante de uma mesa próxima à janela lendo com extrema atenção –, nos anos 1940, numa pintura de Arcangelo Ianelli – onde, numa saleta escura, cujo único ponto claro é exatamente o livro aberto, uma moça lê completamente absorta e solitária.

As cenas de leitura de Segall e Ianelli, no entanto, se preservam a solidão sem riscos e a concentração do personagem que lê, apresentam algumas diferenças com relação aos quadros aqui mencionados de Almeida Jr. Já não há, como nessas telas do fim do século XX, tanto repouso. O rapaz da pintura de Segall, por exemplo, chega a estar em posição bem pouco confortável para ler. E o seu gesto de ainda segurar o livro, que já se encontra em absoluta segurança sobre a mesa, demonstra alguma tensão. Semelhante à que revela a postura demasiado ereta, reta, da figura feminina de Ianelli. Outra mudança – que talvez diga respeito bem mais à situação das artes plásticas no país durante as primeiras décadas do século XX do que aos hábitos de leitura dominantes por aqui – é a ameaça de diluição dos contor-

nos da figura do leitor que se adivinha nessas pinturas. Inexistente em Almeida Jr., marcante em Segall e Ianelli, seus leitores não têm rosto e perfil definidos, são imagem difusa, pura sugestão. A ponto de o próprio livro aberto ser o elemento central, aquele que concentra a luminosidade e ao qual se mistura, inclusive, a mancha das mãos da leitora no quadro de Ianelli. Uma bela forma de figurar a leitura como um momento de quase fusão entre aquele que lê e o livro que sustenta, com certa tensão, com ambas as mãos. Fusão e tensão: ambos os elementos, ausentes em Almeida Jr., parecem sugerir, preservado no entanto o cenário tranqüilo, solitário, caseiro, um outro tipo de compreensão da leitura e da sua possibilidade mesma em meio a um cotidiano submetido a outro ritmo, à expansão do consumo e da mídia (lembrar da Rádio Nacional e das chanchadas da Atlântida, por exemplo, nos anos 1940, e da introdução da tevê nos anos 1950) e a uma literatura que, trabalhando sistematicamente negatividades e desidentificações, se recusa a embalar leitores em quase repouso.

> O leitor começa a ler desprevenido, entrega-se ao mundo das aparências rotineiras, acomodadíssimo, deixa-se perder na ilusão ficcional. De repente, ocorre uma quebra violenta, uma rachadura que põe a descoberto um desconcerto essencial do mundo que julgara equilibrado, dentro das regras da boa conduta cotidiana. E aí, então, percebe os cabos soltos, os detalhes miúdos que antes já denunciavam uma realidade minada.

A descrição, por Davi Arrigucci Jr. em *O escorpião encalacrado*, do que se passa com o leitor de *Rayuela* diz bem da transformação desse quase repouso em susto, desidentificação, e da assimilação sistemática desses choques a partir da qual se constitui a experiência moderna da literatura. A partir da qual se passa obrigatoriamente a redefinir a atividade crítica. E não é à toa que, nesses mesmos anos 1940-1950, também neste campo se opere uma cisão. Porque, assim como se tensiona a postura do leitor comum – de um lado, pressionado a trocar de máscara, a tornar-se espectador/consumidor, de outro, impossibilitado de fruir sem sustos de uma ilusão ficcional agora

problemática –, também da figura do crítico amador, do diletante, do "homem de letras", sob a pressão de uma crítica universitária "especializada" emergente, começam a se diluir os contornos. É como se o ritmo de uma cadeira de balanço regulado secularmente mudasse de repente. E a experiência mesma da leitura e da interpretação tivesse de se pautar não mais no repouso, nas certezas de um mundo em equilíbrio, nas impressões de uma subjetividade coesa, mas no desconcerto, no risco, na consciência da divisão pessoal e social. Elementos de uma outra cena – agora problemática – de leitura, com os quais trabalharia sistematicamente Antonio Candido por meio de uma "metodologia dos contrários", referência todo-poderosa no método interpretativo de dois ex-alunos seus, Roberto Schwarz e Davi Arrigucci, cujos projetos críticos serão delineados aqui, em linhas gerais, com base não só nas coletâneas de ensaios publicadas em 1987 (*Que horas são?* e *Enigma e comentário*), mas nos livros anteriores de ambos também.

E, se nos dois casos se mantém um diálogo constante com o método de análise literária de Antonio Candido, com sua preocupação em estudar o "elemento social" como "fator da própria construção artística" e com a configuração de uma crítica dialética, são muitas as diferenças entre o olhar crítico de Schwarz e o de Arrigucci. Entre a adesão ao objeto de análise, em que muitas vezes a escrita ensaística mimetiza amorosamente a que comenta, como ocorre com Arrigucci, e a desconfiança permanente de Schwarz não apenas com relação ao que estuda, mas também com relação a quem o lê. Daí a opção por frases que muitas vezes contêm sua própria negação, por uma escrita extremamente concisa, densa e, ao contrário da de Arrigucci – que sempre procura encantar –, por uma prosa que, colando o método dialético à própria sintaxe e fazendo da elipse verdadeiro paradigma estilístico, parece testar todo tempo seu interlocutor, tirando-lhe qualquer possibilidade de relaxamento.

Retomando os quadros iniciais, é possível dizer que os ensaios de Arrigucci, assim como os de Schwarz, alimentam-se de idêntica consciência do aniquilamento dessas cenas idílicas de leitura solitá-

ria e relaxante em ambiente privado e aparentemente marcado pela imobilidade. Aniquilamento que acompanha igualmente a experiência de leitura e criação do ensaísta, a quem não resta mais qualquer "inocência" possível. O que, no caso de Schwarz, sugere a afirmação, em primeiro plano, do que sequer aparecia como pano de fundo em tais quadros: seu nexo social. Isto é: trata-se, em primeira instância, de observar como uma forma social se converte em forma artística, de observar como se enformam esteticamente divisão de classes, descompassos e impasses históricos. Movimento semelhante se percebe na ensaística de Davi Arrigucci. Mas, enquanto em Schwarz as *relações*, a sintaxe da cena, ficam em primeiro plano, aí o que de fato se privilegia são as *situações-limite*. Ou em direção a textos que, ao se construírem, apontam igualmente para a própria destruição (Cortázar), ou em direção a momentos em que literatura e experiência não parecem radicalmente separadas (Nava, Bandeira, Braga). Construindo-se a interpretação justamente em meio a tais sobrevivências e impossibilidades.

Bebop e ruínas

La repetición al infinito de un ansia de fuga,
de atravesar el cristal y entrar en otra cosa.
Cortázar. *Rayuela.*

Alguma coisa emociona no projeto crítico de Arrigucci. Talvez a sugestão de uma "paisagem que é impossível completar", como diz a respeito de Pedro Nava. Talvez a corda bamba entre os impasses do narrador moderno, sempre à beira da autodestruição, e a impossibilidade de restaurar perfeitamente a figura do narrador tradicional, recuperável apenas em achados inesperados, breves epifanias literárias que não deixam muito rastro, objetos a serem colecionados por um crítico-antiquário. Talvez o encantamento (ancorado em Benjamin) por um momento ainda anterior às cenas idílicas de leitura solitária (marca registrada da privatização do cotidiano e do individualismo burguês) e à subseqüente dissolução de tal homogeneidade, de difícil

sustentação, entre a obra e um público marcado pela divisão, e de uma figura individualizada de leitor, cuja singularidade se afirmaria no ato mesmo da leitura – situações destacadas aqui em alguns quadros de Almeida Jr., Segall e Ianelli. Mas é outra situação que encanta Arrigucci: aquela em que a narrativa não era ainda objeto da fruição solitária de um burguês em sua casa, mas estava ligada organicamente ao saber comunitário, às formas de comunicação oral. Utopia retrospectiva que impele Arrigucci a buscar na literatura brasileira moderna sobrevivências desse narrar primitivo[1] que, segundo Benjamin, nos anos 1930, já estaria morto ou em rápido processo de desaparecimento.

É, pois, uma espécie de "falta que ama" que parece presidir a escolha, por Arrigucci, de seus objetos de análise. Cortázar: de um lado, porque sua obra se assemelharia a "uma única e infinita narrativa em que um sujeito persegue, sem descanso, um objeto inalcançável", de outro, porque a percorre uma "ironia que se entrega, no extremo, à demolição do próprio texto que se está construindo". Rubem Braga: pela semelhança ao "velho contador de causos", pelas "histórias do que já não tem história". Nava: pelo baú de ossos & resíduos da memória, pela tentativa continuada de fixação do vivido. Gabeira: pela "visão do sobrevivente, que viu a vida por um fio e procura reatá-la pela memória", recompondo um rosto e um tempo que "escorre pelos dedos". Borges: pelas aparentes iminências de revelações que não se concretizam. Etc., etc. O inalcançável, o mínimo, o resíduo, o vivido, o enigma: uma falta e mais outra e outra e outra. Um movimento de busca constante a que assiste e procura registrar um outro perseguidor de impossibilidades e situações-limite, o ensaísta.

Não é de estranhar, então, que as figurações do ensaio – perseguição, esconde-esconde, decifração – nos três livros de Arrigucci retomem, de algum modo, o tema da falta e a idéia de uma inesgotabilidade necessária do esforço crítico.

Logo no início de *O escorpião encalacrado* (1973), uma vez expostas a vontade de construção e a vontade de destruição que se tensionam na obra de Cortázar, Arrigucci passa a definir a forma

ensaística possível, na sua opinião, diante dessa linguagem escorpiônica que contém a própria crítica:

> A obra de Cortázar desafia o ensaio. Convida à perseguição de seus ziguezagues, de suas recorrências e meandros; sugere os malabarismos, as espirais, o serpentear inventivo do *jazz*. Escrever sobre ela é entregar-se, num esforço de adequação ao objeto, aos rodopios do ensaio aberto e lúdico, ao ensaio enquanto tal, enquanto tatear constante, experimentação que muda sempre de visada, aproveita o fragmentário e o acidental num procedimento aparentemente antissistemático e o oposto ao tratado monográfico.

Nesse pequeno trecho, a opção declarada pelo ensaio e não pelo tratado, dominante na crítica brasileira dos anos 1970. E a definição do ensaio como perseguição, em sintonia com o projeto ficcional de Cortázar, que também se definiria como busca incessante e muitas vezes fadada ao fracasso (cf. "El perseguidor" e a procura da Maga em *Rayuela*). Só que, no caso do ensaio, perseguição não apenas do sentido, mas, em parte, dos princípios mesmos de construção dessa obra com que se defronta o analista. Daí a alusão ao *jazz*, referência obrigatória na obra de Cortázar, referência estilística básica de uma escrita ensaística que experimenta e serpenteia como a de *O escorpião encalacrado*. E que se deixa enformar, em parte, pelo que analisa.

Ziguezagues que evidenciam também o esforço de clareza que orienta a prosa ensaística de Arrigucci. Muitas vezes via tateio sinonímico (um exemplo tirado de "Móbile da memória", de 1987: "A arte de Nava parte do inacabado: o que ficou do vivido, resíduos do tempo, guardados da memória – *baú de ossos*". Quatro tentativas seguidas, quatro explicações quase idênticas para uma única expressão: o inacabado), via reiteração pura e simples de um mesmo significado ("Foi acumulando *aos poucos* uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois *sem pressa*, *pacientemente*, puxando pela memória raízes *distantes*, da *infância*, de *outrora*, para só então começar a narrar"[2]) – o que empresta ao seu "escrever bem" caráter de exploração

a mais do que agora é quase cinza, passado, sobrevivência de uma prosa integrada à fala e ao ritmo lento das trocas de experiência. Muitas vezes via analogias em seqüência, de que se poderia tomar como exemplo o primeiro parágrafo de um ensaio incluído noutro livro, *Achados e perdidos* (1979). Trata-se de "Onde andará o velho Braga?". Lê-se aí o seguinte:

> Anos atrás, quem fosse direto a certas páginas e não o encontrasse ia se sentir como o fumante que esqueceu os cigarros não sabe onde. Ou como o namorado desgarrado que não acha amigo para um desabafo. Até mesmo mais: como quem perdeu o bonde em que ela – súbita iluminação – se foi. Ou ainda como aquele mais contemplativo que olha longamente um remanso que ali estava e não está mais. Mas ele sorrirá benevolente à vista destas imagens tão desajeitadas, que buscam fixá-lo. Dirá que não, que são complicadas demais, que deixa pra lá, afinal a vida é simples como um pé de milho.

Multiplicam-se os "como", os símiles sempre imperfeitos, que se substituem sem cessar, configurando uma sensação de busca e perda. Mas é como se todos os volteios, todas essas imagens ainda fossem lacunares. E a saída aparente do impasse é outra comparação. Igualmente prosaica, mas envolvendo não mais a sensação particular de "falta" inicial, mas uma explicação sobre "a vida" como um todo. É um belo trecho de prosa ensaística mesclada à dicção da crônica, uma bela maneira de se preparar a entrada em cena do velho cronista. E aí se evidencia não só o cuidado de Arrigucci com o "efeito literário" de sua prosa, mas também a mistura que nela parece se operar às vezes entre ensaísta e narrador. E uma espécie de dupla face constante na sua escrita – de um lado, voltada para uma outra, de outro, para si mesma, para a própria imagem, que também inclui no rol de achados e perdidos.

Há sempre nos ensaios de Arrigucci esse gosto especial no encontro da palavra exata, em "dizer bem" e sem pressa o que se quer, em repetir várias vezes de modo diverso o já dito. E é pela repetição

diferenciada, e sempre à procura de encantar o leitor, que ergue sua interpretação. Uma interpretação, no entanto, que, mesmo encantatória, conviveria, à imagem e semelhança de seus objetos, com uma consciência permanente de seus limites e da possibilidade de um fracasso exemplar. "A crítica é um enorme e provavelmente vão esforço para reconquistar a unidade da obra", diz Arrigucci no último parágrafo do livro sobre Cortázar. E, retomando a imagem da perseguição, conclui:

> A crítica é, a seu modo, também uma perseguição inacabável, uma caçada que jamais se encerra , um projeto impossível, talvez uma árdua aprendizagem da humildade diante do labirinto dos signos ou um reconhecimento de nós mesmos como perseguidores. Arma contra a opressão do que quer passar por ordem verdadeira, única, final, talvez possa auxiliar na mudança do fragmentário para a unidade, que se pode fazer, em outro plano, com outras armas, e que, refeita, mostraria, então, sua total inutilidade, exigiria também o seu definitivo mas apaziguado silêncio.

No exato momento em que conclui sua análise, a definição de um limite de ordem extraliterária: o desejo de transformação, de conquista da unidade, passaria necessariamente por uma transformação social concreta, que o esforço individual do ensaísta pode apenas sugerir.

Seu segundo livro, a coletânea de ensaios e entrevistas *Achados e perdidos*, se inicia com um "Prefácio esquisito" no qual se afirma essa articulação entre forma literária e processo social, mas para refletir sobre a própria opção por um método interpretativo "colado ao objeto" e talvez "capenga":

> ... talvez privilegie em excesso o ângulo da literatura, seus aspectos estruturais autônomos, sem se deter na análise em profundidade das articulações com o processo social, a que, contudo, remete sempre. Vista de uma perspectiva dialética, ele se mostra um tanto capenga, desequilibrado do lado da análise da estrutura social,

> como se, de antemão, tivesse renunciado à árdua tarefa de construir uma visão da totalidade. Esta será uma de suas deficiências principais, mas, ao mesmo tempo, um dos modos de sua coerência com relação à linguagem oblíqua que se dispôs a examinar com as armas que possuía na época.

Centrada sobretudo na crítica à tendência documental da produção literária brasileira e hispano-americana em geral e na análise de obras que configuram a crise desse modelo realista tradicional, como as de Cortázar, Borges e Guimarães Rosa, essa coletânea de 1979 aponta igualmente (em especial em "Onde andará o velho Braga?", é claro) para aquele que seria o interesse fundamental de Arrigucci em *Enigma e comentário* (1987): a afirmação do universo da experiência em meio a um cotidiano fragmentário e impessoal.

E se, de fato, predominam na sua abordagem a *aproximação* ao objeto, a busca de uma "arte da decifração" (como diz no epílogo do volume de 1987) – cujo corolário é a definição da literatura como segredo, enigma –, a leitura minuciosa, ampliada, de todos os *detalhes* possíveis – de que são exemplares, no livro sobre Cortázar, a belíssima análise do conto "El perseguidor" e, em *Enigma e comentário*, os excelentes capítulos sobre Bandeira, Braga e Nava –, colocando lado a lado o primeiro e esse livro de 1987, é possível perceber que há um bem armado jogo de contrários, um certo movimento dialético, na trajetória crítica de Arrigucci. É verdade que, ao contrário de Schwarz, não são as *relações* (entre forma literária e social e, na obra a ser analisada, sua sintaxe particular) que centralizam sua atenção. Mas a oposição – entre o mergulho, com Cortázar, na consciência dilacerada dos próprios limites e de uma dissolução anunciada, característica da literatura moderna, e as "ilhas" (a crônica, o memorialismo, a solidariedade, como em Bandeira) que parecem restaurar de repente o narrar primitivo, a sensação de integração e uma unidade perdida – figura, na própria obra crítica de Arrigucci, o solo social dividido e os impasses entre consciência pessoal e fragmentação imposta pelo dia-a-dia moderno que a enformam.

A elipse e o relógio

– *What time o'day is't, Apemantus?*
– *Time to be honest.*
(Shakespeare. *Timon of Athens.* Ato I, cena I)

Não se trata de tentar enobrecer o título maliciosamente prosaico da coletânea de ensaios de Roberto Schwarz publicada em 1987 atribuindo-lhe origem shakespeariana. Nem há qualquer referência direta ao *Timon of Athens* no livro que autorize tal ilação, nem se pode descartar o que há simplesmente de blague aí, o que há de inusitado nesse responder a sério a uma pergunta que a rigor exigiria resposta convencional, mecânica. No entanto há nesse diálogo teatral movimento semelhante ao do livro de Schwarz. Aí também se atende a uma indagação casual, que é quase um lugar-comum, como se ela exigisse definição de outro tipo – não da hora exata do dia, mas da "hora histórica" de quem responde. E – guardada, é claro, a distância que separa o cinismo de Apemantus do rigor reflexivo do ensaísta – o misto de rudeza e humor desta réplica também não deixa de evocar a objetividade irônica que costuma caracterizar a escrita crítica de Roberto Schwarz.

O "Que horas são?" do título aponta diretamente para uma das imagens mais constantes nos ensaios de Schwarz desde *A sereia e o desconfiado* (1965) – a do *relógio* – e para alguns de seus temas centrais de reflexão – a experiência reiterada do desconcerto (entre ideário liberal e paternalismo autoritário, modernização e conservadorismo, vanguarda e conformismo) e a afirmação do *descompasso histórico* como mola mestra da vida intelectual (e do dia-a-dia) brasileira.

A imagem do relógio está presente diretamente nos seus quatro livros de crítica. Sua primeira aparição, ao que parece, é num ensaio de 1961 sobre *A metamorfose* e se deve, de início, a uma referência de Schwarz ao *Kafka: pró e contra* de Günter Anders:

> Quisemos descrever, até aqui, duas temporalidades: uma, fátua e mecânica, de Gregor que não organiza seus atos; outra, mítica e maligna, que irá destruí-lo seja qual

> for a sua atitude. Para ilustrar esta duplicidade, G. Anders imagina um relógio cujo ponteiro de segundos fosse frenético enquanto o das horas fica parado. Este símile, embora exponha a desproporção dos dois níveis que apontamos, dá uma idéia falsa de sua relação. Basta-se com supor inócua a agitação em face da essência humana, que permaneceria sempre idêntica. A imagem deveria ser outra: um relógio cujo ponteiro de segundos é movido pelos homens enquanto o das horas – essencial – é movido por uma potência estranha e má.

Sem nos fixarmos na análise de Kafka empreendida em "Uma barata é uma barata é uma barata", o que Schwarz modifica na imagem de Anders? Acrescenta movimento também ao ponteiro das horas, mantendo, entretanto, o desacerto com relação ao dos segundos não só pelo agente de tal movimentação, como também pelo ritmo necessariamente descompassado desse deslocamento.

A essa movimentação perversa e desencontrada de ponteiros, que figurava a destruição da temporalidade histórica em Kafka, se seguiria a transposição da imagem do relógio para um triste cenário local (o Brasil pós-1964) em "Cultura e política, 1964-1969":

> O Governo que saía do golpe, contrariamente à pequena burquesia e à burguesia rural, que ele mobilizara mas não ia representar, não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os EEUU, a concentração e a racionalização do capital. Neste sentido o relógio não andara para trás, e os expoentes da propriedade privada rural e suburbana não estavam no poder. Que interesse pode ter um tecnocrata, cosmopolita por definição, nos sentimentos que fazem a hinterlândia marchar?

Atento para a ligação entre conservadorismo político e modernização tecnológica, par constante no Brasil dos anos de governo militar que enfocava neste ensaio de 1970, é na consciência dessa

duplicidade, entendida por vezes como uma dupla temporalidade perversa e ideologicamente necessária, mecanismo todo-poderoso na história (social e intelectual) dos países dependentes, que Schwarz parece ancorar o aproveitamento sistemático da imagem do relógio (aliás, dois relógios), ponto de partida para sua análise, via descompasso, da produção cultural brasileira. O que se percebe, por exemplo, na alusão a um tic-tac local, singular, apesar de dependente de outro maquinismo, planetário, que também o guia, em "As idéias fora do lugar":

> ... vê-se (...) que embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente.

Neste trecho, dois eixos: o descompasso como nexo básico da atividade cultural no Brasil; a necessidade de se converter esse desencontro em princípio formal se se quer figurá-lo. O que, segundo Schwarz, um Alencar não conseguiria realizar porque acabaria por fazê-lo diretamente, sem assimilar formalmente o desajuste, apenas representando-o em bruto, meio sem querer. O que, ao contrário, Machado de Assis chegaria a empreender de modo ainda incipiente já em *Iaiá Garcia* e com maestria nos romances da segunda fase, de acordo com a interpretação levada a cabo em *Ao vencedor as batatas* (1977). Formalização via desencontro, via inversão, desdobramento do próprio desajuste: esta, pois, a trilha preferencial para uma literatura de país dependente que se deseje crítica, aos olhos de Schwarz.

Em suma: seria preciso trabalhar com "dois relógios" simultaneamente para determinar a hora histórica num país dependente, com um método comparativo se se deseja analisar sua literatura, com "dois espelhamentos" (da "inovação européia" e da "organização social brasileira", cf. a análise de "pobre alimária", de Oswald, no último livro) se o interesse é compreender as relações entre forma literária e processo social na sua produção cultural. Como sintetizava o próprio

Schwarz em entrevista a Augusto Massi, publicada na *Folha de S. Paulo* em novembro de 1987:

> A parte cosmopolita de nossa cultura é grande, mas não é tudo, e a parte derivada do passado colonial, essa então é imensa. Nem uma nem outra, tomadas em separado, dizem a hora em que estamos, mas as duas juntas, e vistas uma através da outra, compõem o nosso problema.[3]

"The time is out of joint" sugere o movimento hamletiano ("entre o não-ser e o ser outro")[4] da vida intelectual brasileira. Movimento cuja medição passaria por esses dois marcadores em desacordo, por essa dupla de relógios com que Schwarz procura dialeticamente recolocar a hora em seus gonzos.

Duplicação de um relógio noutro dele diverso que chama a atenção para o ponto de partida da crítica dialética de Schwarz – a teoria do reflexo, convertida, no entanto, por ele numa espécie de exercício de mediações, de desdobramento crítico constante dos efeitos de inversões e espelhamentos duplos sobre a concepção mimético-passiva de literatura pressuposta em geral na idéia mesma de reflexo.

Há muitas referências a espelhamento nas análises de Schwarz. Às vezes endossando o conceito de *reflexo*, como no ensaio de 1962 sobre Lessing, "*Emilia Galotti* e o Nascimento do Realismo" ("A criação literária é um espelho entranhado, em que aparecem não só as convicções do intelecto, como as atitudes fundamentais que são o seu contexto, alcance e limite"), mas para mesclá-lo ao de "visão de mundo"; às vezes sugerindo outros (*testemunho*, *compensação*, *tradução*, *figuração*) capazes de atribuir dimensão mais dinâmica às relações entre literatura e sociedade. Não é gratuito, nesse sentido, que num dos poemas de *Corações veteranos* (1974) Schwarz se divirta em negar três vezes o reflexo:

> O cidadão que vejo no espelho
> é mais moço que eu
> mais eriçado que eu
> mais infeliz que eu

Tripla negação poética do reflexo, sem descartá-lo de todo, de um lado; recusa de um correlato no plano da produção cultural dos países de dependentes, descartando sua versão simplista. Isto é: uma idéia de cópia que opusesse, como polaridades irredutíveis, o nacional ao estrangeiro e o original, o "autêntico" ao imitado. Pois, segundo se lê em "Nacional por subtração", texto de 1986 que retoma e procura reajustar algumas questões de "As idéias fora do lugar", o sentimento aflitivo da civilização imitada não é produzido pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país, que confere à cultura uma posição insustentável...".

Insustentável porque só uma classe estaria habilitada a copiar, porque, enquanto linguagem exclusiva, a ela não teria acesso a maior parte da população.

Porque não é só para o objeto literário que Schwarz olha desconfiado. Mas também para os instrumentos de análise fornecidos pela crítica marxista ou para as questões que retoma da tradição crítica brasileira. Daí a recusa a todo momento de encarar a literatura como retrato ou documento em que se pode ler, tal qual, a história social. Sua concepção de leitura é outra. Bem distante das "cenas de leitura-em-repouso" destacadas inicialmente. Diversa igualmente da utopia nostálgica de uma situação de troca de experiências característica de uma literatura comunitária, de um momento anterior à privatização burguesa da leitura. Não. Seu cenário é o presente. E parece sugerir – mantida a devida distância entre as duas obras – postura semelhante, no campo ensaístico, à de um Waltércio Caldas Jr. num trabalho como *Talco sobre livro ilustrado de H. Matisse* (1978).

Breve descrição: trata-se de um livro de arte bonito, atraente, aberto nas páginas em que se mostra e se fala sobre o *Estúdio Vermelho*, mas se o volume aberto convida à leitura, o talco espalhado sobre ele a torna possível apenas em parte, funciona como véu, trava. E se o trabalho de Waltércio Caldas Jr. desmonta o olhar convencional, o livro aberto, e sugere a interferência crítica, a escrita ensaística de Schwarz – à semelhança de seu método interpretativo, que descarta o retrato

de época em prol da descoberta das articulações, do nexo que organiza internamente o que se lê – também jamais rola fácil, solta. Arma cuidadosamente véus, travas e obstáculos para o leitor. Suas marcas são a elipse, o distanciamento, a minúcia. E a torção, que parece exercitar, na frase, o movimento do pensamento dialético. Um exemplo tirado de *Ao vencedor as batatas*: "Em *Iaiá Garcia* estes recursos são muito usados para expor a ação, como é comum, mas também para abafá-la, o que é inesperado".

A princípio afirma-se uma coisa, para logo adiante se afirmar seu contrário. Ao final mantém-se na frase a oposição. Oposições que por vezes beiram o paradoxo tal a torção do raciocínio. Como na última frase de "*8 e meio* de Fellini – o menino perdido e a indústria" (1964): "A sua mentira é sua verdade, euforia e garganta cerrada: a apoteose torna-se sinal de sua própria ausência". Como no momento em que, ressaltando os defeitos do romance de Alencar em *Ao vencedor as batatas*, diz serem estes, ao mesmo tempo, prova de força:

> É interessante notar contudo que estes pontos fracos são, justamente, fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de conseqüência. Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contra-senso.

Ou, ainda, como na implicante pergunta final, dirigida a Julio Medaglia em "Notas sobre vanguarda e conformismo" (1967): "Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?".

Sobre a malícia rápida de suas frases e o torcicolo que se diverte em provocar no leitor comentou Bento Prado Jr. em "A sereia desmistificada"[5] (1968), artigo severo e importante sobre a concepção de crítica que extrai da primeira coletânea publicada por Schwarz:

> É a febre de uma linguagem que percorre a contracorrente o seu próprio leito: Roberto escreve de trás para diante e seu texto é um rio excêntrico que vem a desembocar no próprio nascedouro. Mais exatamente:

> esse rio esquisito caminha nas duas direções e esse estilo nasce do conflito das correntes contrárias que se atravessam: a frase se arrepia no atrito e tem sempre algo de uma pororoca que não seja ruidosa e comovente, de uma pororoca de laboratório. Por que nos convida seu estilo a tais e imoderadas imagens? Porque Roberto desconfia do poder anônimo da linguagem e da *pente naturelle* que ela tende a percorrer – de sua "sabedoria" – e quer fazer com que o leitor suspenda também a sua crença.

Escrita vertiginosa, de poucas vírgulas, firulas e pausas para refrescar, na qual se busca concentrar o máximo de informações e controvérsia possível em cada período. É mesmo curioso observar, quando Schwarz analisa a prosa concisa de Paulo Emílio Salles Gomes, como parece estar definindo aí seu paradigma estilístico particular. Ou notar, ainda, como suas "frases arrepiadas" (cf. Bento Prado Jr.), como os princípios básicos de sua sintaxe (o viés, as oposições) dialogam diretamente com seu raciocínio crítico, marcado ele também pelo realce do descompasso, da polêmica interna, do desajuste (como entre o que se conta e o que se mostra em *Cabra marcado para morrer*, entre o brutalismo e o gosto de explicar em *Santa Joana dos Matadouros*, entre Goliadkin e seu duplo em *O sósia*, entre volubilidade vertiginosa do narrador e enredo em marcha lenta em *Memórias póstumas de Brás Cubas* – analisados em alguns ensaios excelentes de Schwarz). E com um olhar proprositadamente de estrangeiro, de longe, implicante, capaz de estabelecer uma tensão permanente entre analista e objeto, ensaio e leitor. Como se o crítico exigisse (não só do leitor como dele mesmo) um processo de desidentificação constante para que a aproximação da obra não pudesse impedir a reflexão. "A simpatia humana, que sinto, barra a minha compreensão, pois cancela a natureza política do problema", dizia Schwarz em 1966 sobre a representação cinematográfica, em geral emocionada, da miséria. Daí seu elogio a *Os fuzis*. E à distância com que aí se filma a pobreza. Distância que procura incorporar ao seu método crítico e privilegiar como efeito a obter nos ensaios.

É a busca de distanciamento que dá o tom à sua prosa. A polemização interna e a impressão de um raciocínio-em-progresso o dão à sua argumentação. A exigência dialética à formação de juízo. Tom regulado simultaneamente por dois ponteiros – o da formalização precisa e o da hora histórica. Movimentados ambos por uma "ironização permanente" (como a que vê em Rosenfeld), por uma escrita elíptica e por um exigente ensaísmo, praticado como paixão medida em tic-tacs dialéticos.

Leitura silenciosa

Ainda uma última cena de leitura. Desta vez um quadro que não pertence à tradição pictórica brasileira. E que interessa aqui sobretudo pelo acréscimo de uma outra figura à situação em geral completamente individualizada. Porque nele, se a leitura continua solitária, há um segundo personagem que assiste, ao lado, à cena. Trata-se de *La lecture*, de Berthe Morisot. Nele se vê a representação de uma sala íntima onde uma senhora lê, absorta, enquanto num sofá, um pouco atrás, outra mulher, mais jovem, parece olhar em direção ao mesmo livro aberto, observando, de lado, a leitura alheia.

Trocando naturalmente o sexo da personagem mais velha, foi isso o que se buscou aqui: observar leituras alheias. Não sem olhar às vezes meio de lado. No caso de Schwarz, por exemplo, para sua abordagem da poesia de Augusto de Campos, motivada talvez muito mais pela rejeição da idéia de história literária que se depreende dos textos programáticos do concretismo do que pela própria prática poética de Augusto. No caso de Arrigucci, por exemplo, para uma gentileza talvez excessiva nos comentários sobre os livros mais recentes de Antônio Callado. Olhar às vezes de lado, olhar meio de longe – porque há diferenças geracionais e situacionais claras, e outras que se podem adivinhar, entre as personagens que ocupam esse cenário íntimo. Diferenças nítidas, mas é o afeto que parece dar o tom do quadro. Manifesto no silêncio atento, na persistente observação à distância da experiência alheia por quem se sabe outra, mas parte do

mesmo quadro, da mesma hora. E que, seguindo o rastro de outros, procura exercitar a própria mira.

(1988)

Notas

1 Ver, a respeito, a resenha de Silviano Santiago, "Quem é o narrador", publicada no *Leia* de outubro de 1987.

2 Grifos meus.

3 *Folha de S.Paulo*, 8/11/1987.

4 Cf. Paulo Emílio Salles Gomes, "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", *Argumento*, n. 1, out. 1973.

5 Artigo incluído em *Alguns ensaios* (São Paulo: Max Limonad, 1985).

CRÍTICA A VAPOR

a crônica teatral brasileira da virada do século XIX

Entre um "dó quente" e um "si frio"

Num dos últimos quadros de *A fantasia*, revista do ano de 1895, de Artur Azevedo – representada pela primeira vez no Rio de Janeiro no Teatro Eden-Lavradio em 14 de agosto de 1896 –, há uma cena que sintetiza de modo bastante claro a imagem que os autores e o público brasileiro da virada do século XIX tinham da crítica teatral. Um pai, D. Jaime, acompanhado de um futuro genro potencial, o "Comendador", depois de procurar em vão pela filha desaparecida na Capital Federal, resolve tomar um trem e desistir temporariamente da busca. E, em plena praça da República, quando resolve se dirigir à estação da estrada de ferro, surgem, de repente, à frente de D. Jaime e do Comendador, três personagens inusitados: dois críticos que arrastam à força um tenor. Obrigam, então, o intérprete a cantar um trecho do *Trovador* diante dos passantes e iniciam uma discussão em torno de questões de pouca monta, como a nota que o tenor acabara de alcançar, e que se prolongam indefinidamente, envolvendo até mesmo o exausto D. Jaime:

> "1º crítico, a D. Jaime – O Sr. entende de música?
> D. Jaime – Alguma coisa.
> 1º crítico – Que nota é aquela?
> D. Jaime – Um si natural.
> 2º crítico – Um belo dó de peito!
> 1º crítico – Si natural!
> 2º crítico – Dó natural!

1º crítico – Si natural!
2º crítico – Dó! Pois se tem quinhentas e oito vibrações!
1º crítico – Alto lá! – novecentas e noventa!
2º crítico – Pois então pelo meu cálculo mil quinhentas e seis!
1º crítico – Que diapasão é o seu?
2º crítico – É de gaita. (Puxa e sopra uma gaita)
1º crítico – Esse não é o normal!
2º crítico – Nem normal o da orquestra do Lírico, que é de oitocentas e noventa!
1º crítico – Então, nesse caso, a, mais b, menos setecentos e quarenta, igual a trinta vibrações simples, mais a metade de um si bemol, com um bocadinho de dó natural, igual a si e meio e nunca um dó de peito!
D. Jaime – Que trapalhada![1]

Os dois críticos em questão não avaliam globalmente a encenação da ópera de Verdi ou o desempenho do tenor Vilalta. O que há é a ampliação desproporcional de uma questiúncula, em torno da qual se teatraliza uma polêmica interminável. Forma de discussão privilegiada no Brasil da virada de século, a polêmica funcionava então como um meio de angariar prestígio, de, com pequenos debates gramaticais e querelas sobre detalhes de pouca monta, exibir cultura, além de realçar os contornos do próprio perfil intelectual no mesmo movimento com que se procuravam desqualificar os mais diversos oponentes. O exercício jornalístico do duelo costumava assegurar ao crítico ao menos mínima nomeada. Não importavam propriamente seus critérios ou possível rigor argumentativo para os leitores de jornal do período. O que aumentava a confiabilidade de um crítico era sua capacidade retórica nas muitas polêmicas que se sucediam, sob quaisquer pretextos, na imprensa. Daí a preferência por afirmações bombásticas, por tiradas que parecessem inteligentes, a proliferação de citações literárias ornamentais e uma referência constante, e via de

regra discordante, aos outros críticos em atividade. Interessava sobretudo o efeito. Interessava impressionar rapidamente o leitor. E não tanto refletir ou chegar a alguma conclusão sobre os espetáculos ou a temporada teatral, mas, em meio a brigas por detalhes, fixar o nome e a "posição" como crítico.

Por isso se prologavam indefinidamente as discussões, beirando por vezes o insulto ou o absurdo, como nessa implicante representação de uma polêmica empreendida por Artur Azevedo em *A fantasia*:

2º crítico – O colega está no mundo da lua! Dó natural, com trezentas e vinte, e si com quinhentas e oitenta, mais o bemol de dó misturado com o sustenido de si, dão a média de um dó calante.
1º crítico – Então si subinte.
2º crítico – Isso é tolice!
1º crítico – Tolo é ele, seu mentiroso!
1º crítico – Ferragista!
2º crítico – Praia Grande!
O comendador – Mau! Mau! Mau!
D. Jaime – Então, meus senhores?
1º crítico – Ó Cidade Nova de uma figa, não vês que as ondas sonoras...
2º crítico – Quais ondas sonoras! Vamos medir as vibrações aqui do Sr. Vilalta!
O tenor – Per Dio Santo!
1º crítico – Proponho a sereia.
2º crítico – É asneira.
1º crítico – Então o sonômetro.
2º crítico – É tolice.
1º crítico – Então o monocórdio!
2º crítico – Fora o monocórdio! Quero as chamas manométricas de Koenig!
D. Jaime – Mas em que ficam? É dó ou si?
1º crítico – Dó.

2º crítico – Si.
1º crítico – Dó quente.
2º crítico – Si frio!...

Sem chegar a qualquer conclusão, os dois críticos saem de cena como entraram, arrastando o tenor, enquanto D. Jaime, o Comendador e alguns populares cantam em coro o trecho da ópera que causara tanto debate. Nessa caricatura dos críticos, o que mais chama a atenção, no entanto, é o fato de um deles pouco se distinguir do outro. Não é à toa que Artur Azevedo os diferencia unicamente pela ordem das falas. Não têm sequer nome próprio. São apenas o "1º crítico" e o "2º crítico". É como se, de certa maneira, se deixasse claro que, eventuais querelas à parte, apresentam mais semelhanças do que se percebem a princípio. Inclusive no gosto pelos duelos verbais. E, entre um "dó quente" e um "si frio", em meio a uma obsessiva exibição de diferenças, o que parece antagonismo pode se converter até em homogeneidade, numa espécie de reduplicação especular e necessária, pois é, muitas vezes, diante deste seu parceiro habitual – o oponente na polêmica – que costuma se definir, à época, a figura mesma do crítico no Brasil.[2]

A polêmica foi, porém, apenas uma das formas que assumiu a escrita crítica então. A ela se acrescentavam, como gêneros dominantes da crítica teatral brasileira, a crônica periódica e o noticiário na imprensa diária ou nas revistas ilustradas e o primeiro esforço historiográfico mais sistemático a que se assistiu no Brasil, tendo por objeto as atividades dramáticas, com os trabalhos de Sílvio Romero, José Veríssimo, Henrique Marinho, Max Fleiuss, Múcio da Paixão, Sílio Boccanera, Carlos Süssekind de Mendonça. Esforço acoplado a uma compreensão da literatura dramática e da história teatral como representações da consolidação de um "Brasil-nação". Projeto nacionalista, de um lado, laços estreitos com o imprensa empresarial ou operária que aparece no país na virada de século, de outro, é em função dessas três formas de expressão dominantes – crônica, polêmica, história – na crítica teatral de fins do século XIX e das primeiras décadas do XX que se procurará analisá-la, em linhas gerais, aqui.

A crítica como crônica

O mesmo Artur Azevedo que ironizava tanto a crítica em *A fantasia*, a pretexto das vibrações sonoras da voz do tenor Vilalta cantando "Madre infelice", exerceria, no entanto, durante mais de vinte anos essa profissão, ao lado do seu trabalho como dramaturgo. Regularmente nos folhetins "O Teatro", que publicava semanalmente no jornal *A Notícia*, do Rio de Janeiro, desde 20 de setembro de 1894, além de comentários mais esparsos sobre o assunto nas suas seções "De Palanque", no *Diário de Notícias*, e "A Palestra", em *O País*. E de colaborações na revista *Kosmos*, no *Novidades*, em *O Domingo*, *A Vespa*, *O Álbum*, *Vida Moderna*, *Besouro*. O acúmulo de funções – dramaturgo e cronista teatral – não era, entretanto, privilégio de Artur. Esta não-exclusividade a um único papel em meio à vida teatral local remontava a Martins Pena que, além de sua produção dramatúrgica, assinou por mais de um ano (de 8 de agosto de 1846 a 6 de outubro de 1847) folhetins sobre os espetáculos líricos apresentados na Corte, no *Jornal do Commercio*. Dupla função que teria ainda em Oscar Guanabarino (*Jornal do Commercio*), Oscar Pederneiras (*Jornal do Brasil*), João do Rio (*Gazeta de Notícias*), Roberto Gomes (*A Notícia*), Paulo Magalhães (*A Pátria*), outros exemplos neste período que vai do final do século XIX até fins dos anos 1920.

É claro que havia outros críticos em atividade, como Barbosa Rodrigues (*Jornal do Commercio*), Olavo Bilac (*A Bruxa* e *A Cigarra*), Luiz de Castro (*Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Diário do Comércio de S. Paulo*), "Tony Bobeche" (*O Estado de S. Paulo*), Oswald de Andrade (*O Pirralho*), Enrico Borgongino, Ernesto Rocha e Lafayette Silva (*Correio da Manhã*), Batista Coelho, Agenor de Carvoliva, Fernando Mendes de Almeida, Arinos Pimentel e Mário Nunes (*Jornal do Brasil*), Abadie de Faria Rosa (*Gazeta de Notícias*), Gastão de Carvalho, Vitor Lisboa, Eduardo Souto e João de Deus Falcão (*O País*), José Maria de Santa Rosa e Otávio Quintiliano (*A Notícia*), Mário Magalhães (*A Noite*), Alcântara Machado (*Jornal do Commercio*, de São Paulo), Mário Domingues (*O Imparcial*), Menotti del Picchia (*Correio Paulistano*), Brasil Gerson (*Diário da Noite*), Armando Gonzaga (*A Noite*).

E não parecia nada problemático, no período, que um crítico fosse também autor, ensaiador ou promotor de espetáculos em temporada. Sequer se cogitava numa diferenciação radical de funções. O que preocupava, de fato, como se pode perceber, aliás, em muitas das crônicas de Artur Azevedo, era definir o próprio ofício como sendo o de um cronista e não de um crítico. É importante observar que a figura do "crítico especializado" aparece, no Brasil, ao mesmo tempo que a do encenador. É possível afirmar, inclusive, que o teatro brasileiro moderno se articula apenas na década de 1940, quando já se acham em atividade um dramaturgo como Nelson Rodrigues, um encenador como Ziembinski e um crítico como Décio de Almeida Prado. Momento em que se opera um verdadeiro corte com relação à superposição de funções, à dramaturgia e ao espetáculo centrados nos "grandes nomes das companhias", à ausência de encenadores propriamente ditos, já que, até então, as representações eram coordenadas por ensaiadores eventuais, muitas vezes algum dos atores do elenco.

"Não sou crítico", afirmava Artur Azevedo no seu folhetim de *A Notícia* em 22 de junho de 1899. A declaração, se próxima a um truque retórico, diz bem do tom de conversa ao pé do ouvido, do jeito confessional e marcadamente pessoal que caracterizam não apenas os seus artigos, mas a maior parte das seções e folhetins teatrais de jornais da época. Daí ser possível defini-los como de gênero híbrido, mistos de crítica e de crônica. Porque se, de um lado, não se abandonam os juízos, avaliações e a imagem de imparcialidade, como explicava Artur Azevedo no "De Palanque" de 29 de janeiro de 1887 ("Oscar Pederneiras, o redator chefe do *Diário de Notícias*, fez anteontem a sua estréia como autor dramático. Vou julgar o trabalho de um amigo e companheiro como julgaria o de um estranho. Ninguém me dê por suspeito."); de outro, opta-se por um texto capaz de sugerir um clima de intimidade ao leitor. Chegando-se por vezes a deixar de lado o registro ou o comentário dos espetáculos em cartaz em prol de uma espécie de diário pessoal. Significativa, nesse sentido, é a crônica de Artur Azevedo publicada em *A Notícia*, em 5 de março de 1896, onde

revela ao público algumas mazelas e explica, com humor, sua impossibilidade de comentar, naquele momento, as últimas estréias:

> Xavier de Maistre, sem sair do seu quarto, escreveu um livro que é uma obra-prima – *Voyage autour de ma chambre* –, ao passo que eu, justamente por ter passado alguns dias metido entre quatro paredes, estou embaraçadíssimo para escrever uma simples crônica teatral. (...) representa-se o drama (*Mártir*) e eu em casa, pregado à cama, reumático, tresandando a essência de terebintina e bálsamo de Fioravanti!

A intimidade se converte numa verdadeira convenção do gênero. Por isso não raro o cronista se dirige diretamente a um interlocutor imaginário – seu público potencial –, personagem freqüente dos folhetins. Como se pode perceber neste de 18 de junho de 1896:

> Hão de convir os leitores que deve estar seriamente embaraçado quem, como eu, tem que fazer num folhetim de seis colunas de tipo graúdo a resenha de todo o movimento dos nossos teatros durante os último sete dias. É meter a Sé na Misericórdia!
>
> É verdade que estou inibido de qualquer referência aos espetáculos da Companhia Tomba, pelo simples motivo de não ter assistido a nenhum deles, depois da representação da *Sonambule*. Que querem? Não tenho o dom da ubiqüidade, não posso estar em dois teatros na mesma noite!

"Que querem?", pergunta o crítico-cronista que vai, assim, figurando a todo momento o leitor no seu texto. Ora como um confidente ("Saiba o leitor que estou adoentado, embora neste instante a doença já me não impeça absolutamente de escrever ou, pelo menos, ditar o meu folhetim. Sirva, entretanto, esta declaração para desculpar o desalinho da frase ou a má enunciação da idéia", lia-se em 24 de setembro de 1886 em *A Notícia*), ora, paternalmente, como alguém a quem deve ensinar alguma coisa. Como em "O Teatro" de 7 de no-

vembro de 1895, quando critica a platéia fluminense por uma ovação, na sua opinião desmedida, à sra. Rimini: "O público, para que lá fora não o tomem por tolo, não deve aplaudir exageradamente certos artistas, como tem acontecido no Lírico". E se aí a reprimenda é por excesso de entusiasmo, noutras ocasiões o que se tenta é reformar o gosto do público, de preferência no sentido de uma nacionalização maior. E criticá-lo, por exemplo, por preferir a peça *Jack, o estripador* a *Portugueses às direitas*, de França Júnior, apresentada pela Companhia Dias Braga no Teatro Variedades, com pouca afluência de público, fato comentado por Artur Azevedo na seção "O Teatro" em 29 de outubro de 1896:

> Ver o público fugir hoje do teatro quando lhe dão França Júnior e enchê-lo quando lhe dão Gaston Marot, dramaturgo que não tem no seu país a menor imputabilidade artística. (...) Isso acontece com um trabalho assinado pelo escritor popularíssimo, que foi, talvez, o comediógrafo brasileiro que mais se aproximou de Martins Pena; imaginem agora que estímulo para os autores ignorados, que conservam na pasta as suas peças inéditas, sem esperança de que algum dia sejam representadas!

E não se enfatizam apenas os contornos da figura do leitor. Nesse mesmo movimento realçam-se os traços do próprio cronista, cujo perfil passa por vezes por um processo de ampliação de tal ordem que já nem se fala mais de qualquer espetáculo, mas apenas de impressões e casos pessoais com que se tenta divertir e conquistar a cumplicidade dos leitores. Exemplar de tal ampliação é a crônica de Olavo Bilac, publicada na sua seção "Teatros", de *A Cigarra,* em 16 de maio de 1895, sob um de seus pseudônimos habituais, "Puck":

> Creio que não há muita gente da minha opinião. Não gosto de lírico barato: eu abominaria o *paté-de-foie-gras*, se ele, em vez de custar os olhos da cara ao consumidor, estivesse ao alcance de todos os estômagos econômicos. Bem sei que muitas vezes uma companhia me pode dar

> por três contos de réis música pior do que a que, por trezentos mil réis, me daria outra qualquer. Mas tenho isso na massa do sangue: gosto de gastar dinheiro. Entre um mau tenor que canta à razão de cinqüenta mil réis por nota e um bom tenor que se estrompa toda uma noite a cantar de graça, – prefiro, sem hesitar, o primeiro, tal é o poder de sedução do ouro. Depois, há muita gente que, sob o pretexto de que uma companhia é barata, se permite a sem cerimônia de ir ouvir a *Gioconda* ou o *Fausto*, em veston e calça clara... shocking!
>
> Venha, pois, a trupe de Freitas Brito. Venham as noites elegantes consteladas de adereços fabulosos, de *toilettes* milionárias. O dinheiro fez-se para ser gasto. E nós, brasileiros, temos a especialidade de descobrir e inventar dinheiro; e inventa-lo-emos e descobri-lo-emos, mesmo quando o câmbio desça a zero – delicioso futuro, que, segundo o deputado Érico, já vem perto. Venha a trupe Freitas Reis, e o diabo leve quem chora miséria!

Neste texto de Bilac as apresentações da Companhia Freitas Reis servem de simples pretexto para uma crônica que é toda ela uma longa digressão em torno do dinheiro, do que é ou não *chic*, bem em sintonia com a prosa sempre à beira da crônica que domina de modo geral a produção cultural brasileira da virada do século XIX para o XX. No caso de Bilac sequer se pode falar em crítica-crônica. O primeiro elemento da expressão, a crítica, se dilui por completo. E mesmo a crônica não trata propriamente de teatro, mas de como deveriam ser os trajes dos espectadores, as noites elegantes no Lírico e coisas do gênero. Nem se trata mais de crônica teatral, portanto. E sim de crônica mundana.

Se, no seu limite, essa associação entre crítica e crônica levou, então, ora a textos que são simples registro de *toilettes* e adereços, ora a meros recados pessoais ("Vitorioso Artur! deixa que *A Cigarra*, acariciando-te a bela face com as suas asas amigas, te entorne dentro do ouvido três beijos chilreados e alegres...", dizia Bilac a Artur Azevedo por ocasião da estréia de *O Major*, nas páginas do seu periódico), ora

a comentários reduzidos a um ou outro adjetivo ou a volteios humorísticos (como em *A Cigarra* de 29 de agosto de 1895, onde se lê a seguinte avaliação de Puck-Bilac: "Repito que *Zizinha Maxixe* é uma peça hedionda. Porém, se pode haver gradações na hediondez, declaro que a acho menos hedionda que *Sal e Pimenta* do Sr. Souza Bastos, cavalheiro de Santiago, diante de cujo talento todos os cronistas teatrais da minha terra andam de penas abaixadas, em continência respeitosa. E ponto."), essa não foi sempre a regra geral. Nem quando, eventualmente, Artur Azevedo ("Elói, o Herói") se utilizava da crônica teatral como palco para exercícios de artesanato literário, como na crítica em versos publicada no "De Palanque", do *Diário de Notícias,* em 10 de agosto de 1888: "Não podes estranhar, leitor benigno, / Que eu, o Herói, ao tratar da *Nova Castro,* / Escrevesse o *Palanque* em verso heróico". Mesmo aí, em meio à exibição virtuosística da própria capacidade de versificação, Artur Azevedo não deixa de comentar a representação ou avaliar o desempenho dos intérpretes.

(...) Eu nunca tinha ouvido essa tragédia.
Nem nunca tive ocasião de lê-la.
Uma peça bem feita é, não há dúvida.
Modelada nos clássicos franceses,
Mas co'a cena final muito forçada.

Os versos são corretos, primorosos,
E alguns deles encerram bons conceitos.
Gomes, o poeta, sem necessidade,
D'esta expressão: oh! céus! abusa um tanto;
Podia ter variado de muleta.

Do desempenho as honrarias ao Ferreira
Couberam no papel de Pedro, o príncipe,
Tem cenas muito bem representadas,
E quase faz lembrar o João Caetano,
Se é certo o que me disse um velho amigo
Que floresceu naquele belo tempo
Em que o S. Pedro inda não era a toca

De compadre Teixeira e do Caboclo.
O Dias Braga, no papel do Afonso,
O rei severo, pai meigo e sensível,
Também se mostrou digno dos aplausos
Com que o honrou simpática platéia.
A Helena tem talento, mas é fraca
Para o papel da mísera e mesquinha
Que outros pulmões requer mais valorosos
Entretanto, digamos, foi discreta,
E nos nossos teatros eu não vejo
Quem melhor conta do recado desse.

(...) A Elisa foi a confidente Elvira:
Essa atriz, que, no gênero burlesco,
Me tem feito dar boas gargalhadas,
Não tem jeito nenhum para a tragédia.
Nem nunca se apanhou em tais alturas:
Enquanto os versos do papel declama,
A destra sobre o estômago coloca
E gesticula apenas co'a sinistra.

(...) O bonito cenário do Coliva,
Representando os paços de Coimbra,
É digno dos maiores elogios.
A tragédia montada está com luxo,
Luxo nas roupas e nos acessórios.
Não era de esperar que o Dias Braga
Procedesse jamais de outra maneira.
Parabéns ao empresário inteligente
Que disse à *Nova Castro*: "Sunge et ambula!"
Recorra sempre o amigo aos alfarrábios,
E diga que o engano... Já me consta
Que qualquer dia temos os *Milagres*
De Santo Antônio: bravos! apoiado!
O Zé não quer saber de coisas novas;
Dêem-se-lhe as velhas: ficará contente.

Apesar da exibição de uma diferença inequívoca – o fato de ter sido escrita em versos –, é possível tomar esta crônica de Artur Azevedo sobre a *Nova Castro* como paradigmática não só do seu procedimento crítico habitual, como também dos parâmetros e critérios de valorização estética dominantes na imprensa brasileira de fins do século XIX e inícios do XX.

O método crítico do cronista teatral

Em que elementos se apóia o comentário de Artur Azevedo? Antes de mais nada, na reação do público. Segunda questão: observar o texto, ver se a peça é "bem feita" ou não. Em seguida, avaliar o desempenho dos atores, a eficiência dos cenários. E, por fim, dizer se o empresário foi feliz na realização do espetáculo e na escolha da peça. Felicidade esta ligada sobretudo à afluência de espectadores. Porque a idéia de adequação parece ser um dos fundamentos da crítica do período. Adequação ao gosto e ao repertório do "Zé" (Povinho), como se refere aí o cronista ao público; ao gênero a que pertence a peça em questão; a um desejo de fundar o teatro nacional e solidificar a própria nacionalidade, repetido a todo momento por críticos e autores dramáticos; à "especialidade" de cada ator na ocasião em que se distribuem os papéis.

Acreditava-se de fato piamente numa especialização no terreno da interpretação teatral. Basta lembrar, nessa linha, do que diz Artur Azevedo a respeito do trabalho da atriz Elisa na *Nova Castro*. Na sua opinião, tratava-se de intérprete dotada exclusivamente para teatro burlesco e frágil nos papéis dramáticos. Divisão que aparece repetidas vezes nos seus folhetins críticos. Observe-se, ainda, o que diz, por exemplo, da intérprete Leolinda Amoedo como a "Cezarina" de *Filho de Corália* em *A Notícia* de 27 de fevereiro de 1896:

> Não é este o gênero em que Leolinda me agrada mais. Falta-lhe fogo. Cezarina deve ser uma nevrótica, uma exaltada, com a preocupação de copiar na vida real as heroínas vaporosas de d'Arlincourt. Leolinda é magní-

> fica para os papéis tranqüilos, em que haja menos paixão que resignação.

Boa atriz para "papéis tranqüilos", deficiente na interpretação de personagens passionais: este o veredito sobre Leolinda. Outra a receber ligeira reprimenda por fugir de sua "especialidade" foi a atriz Adelina Ruas, na crônica de 24 de setembro de 1896, em que Artur descreve então recente representação das *Duas órfãs*, de Dennery, no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro:

> Adelina Ruas não deve, por enquanto, abandonar os seus papéis de ingênua dramática para atirar-se a um gênero de mais responsabilidade. Note-se que isto é simplesmente uma opinião. Não tenho por costume dar conselhos nem mesmo aos meus amigos íntimos.

Nem mesmo o ator Brandão, um dos favoritos de Artur Azevedo, escapa de suas críticas quando troca de gênero, como se vê no folhetim teatral de *A Notícia* em 8 de novembro de 1894:

> O Sr. Sá d'Albergaria encheu o *Brasileiro Pancrácio* de tipos episódicos e episódios típicos, desviando assim da ligeira trama toda a atenção do espectador e desarticulando a peça. (...) O Brandão, aquele desengonçado e hilariante Brandão do *Tribofe* e do *Abacaxi*, tem na peça um papel de homem sério! Imaginem! – um ator burlesco por excelência apaixonado por uma cachopa, com ciúmes de um morgadinho, e a expectorar artigos de fundo sobre a confraternização de Portugal e Brasil!

Às vezes o problema não parecia estar propriamente no gênero, mas no "físico" do ator que, segundo Artur, poderia impedir, inclusive, melhor desempenho. Como teria acontecido com a atriz Ismênia ao fazer a *Dalila*, de Feuillet, em abril de 1896. "Ismênia já não tem o físico indispensável para o papel da protagonista, papel que ela deve abandonar completamente, a menos que emagreça", comentava o cronista à época. Noutras ocasiões o problema não estaria nem no físico, nem na distribuição dos papéis, mas na própria concepção do

personagem a ser atribuído àquele intérprete por parte do dramaturgo. Daí Artur Azevedo não poupar nem o parceiro Moreira Sampaio quando este não referendou o *tipo* burlesco que se afigurava a marca registrada do ator Brandão e lhe deu o papel de um "namorado elegante" em *Rio nu*:

> Brandão interpretou discretamente um personagem que não está nas suas cordas, nem aproveita a sua exuberância e os seus recursos. Sente-se que Moreira Sampaio não escreveu para o turbulento artista esse papel de namorado elegante. O Brandão do *Abacaxi* e do *Tribofe* precisa de mais excentricidade, de mais extravagância, de mais movimento. No *Rio nu* achei-o um tanto peiado, se bem que ele desse muita vida a todas as cenas. (*A Notícia*, 9 de abril de 1896)

Gêmeo da tipificação era outro dos critérios básicos de avaliação da crítica teatral brasileira da virada de século e do começo do século XX: a defesa de uma separação e uma hierarquia rigorosas entre os diversos gêneros dramáticos então em voga. Como sugere texto de Artur Azevedo de 17 de janeiro de 1895:

> Se os nossos teatros estivessem divididos por gêneros; se neste só se representasse o drama, naquele só a comédia e aquele outro fosse exclusivamente destinado à opereta, à mágica e à revista de ano, todas as empresas ganhariam dinheiro, e os atores não se estragariam tanto, porque, digamo-lo, não há nada para estragar o ator como obrigá-lo a saltar constantemente deste para aquele gênero, não há talento que resista a essa promiscuidade híbrida, a essas deslocações extravagantes.

Se o ator, no modo de entender do cronista, deve se ater ao seu tipo e à sua especialidade, também as peças deveriam obedecer às regras urgentes do gênero a que pertencem. Por isso lastima a inclusão de números musicais numa peça de Feydeau em dezembro de 1896:

> Foi um erro adicionarem à peça alguns números de música, sem outro resultado senão o de arrefecer o mo-

> vimento de cena e anular uns tantos efeitos que eram seguros. Já por mais de uma vez me tenho pronunciado contra essa mania de introduzir um pouco do trololó em peças que absolutamente não comportam. *Champignol à força* é opereta... à força.[3]

Por isso critica Arlindo Leal, em crônica de 27 de julho de 1899, pois este fizera uma revista de ano, *O boato*, mas esquecera uma das regras básicas do gênero, a atualidade:

> Outro contra que tem *O boato* (sem falar nas alusões a indivíduos e fatos de São Paulo, que necessariamente escapam ao nosso público) é ser uma revista seródia. Que interesse poderão hoje despertar as curas milagrosas do Dr. Eduardo Silva, o vulcão de Santos e os chilenos? Tudo isso é história antiga, são velhos acontecimentos que não despertam mais curiosidade. Ora os chilenos! Agora são só os argentinos que nos preocupam.

Contornos exclusivos na delimitação dos gêneros que implicariam diferentes formas de interpretação e valoração das peças. É o que contrapõe Artur Azevedo, em 6 de dezembro de 1894, às críticas então recentes de José Veríssimo à qualidade da literatura dramática brasileira e ao gosto do público:

> Se o fluminense prefere assistir à representação de uma mágica, de uma opereta ou de uma revista de ano a ir ouvir um drama ou uma comédia, é porque naqueles gêneros inferiores o desempenho dos respectivos papéis satisfaz plenamente, ao passo que no drama ou na comédia os nossos artistas não dão, em regra, a menor idéia dos personagens nem dos sentimentos que interpretam. O que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo por que a peça é representada e posta em cena.

Se afirma acreditar que todos os gêneros são bons ("Todos os gêneros são bons, à exceção do fastidioso, lá disse o poeta. O teatro literário não exclui a mágica, nem a revista, e injusto será privar o público dos seus gêneros prediletos", lia-se em *A Notícia* de 20 de

dezembro de 1894), e não mutuamente excludentes, a qualificação utilizada pelo cronista, ao se referir às revistas de ano, operetas e mágicas, é inequívoca: "gêneros inferiores". Qualificação ainda mais curiosa se pensamos que se trata, no caso de Artur Azevedo, de um dos melhores revistógrafos brasileiros do período. E que parece, assim, obediente às normas críticas de seu tempo, estender o epíteto "inferior" a grande parte de sua própria produção.

Inferiores e nobres, comédias e tragédias, atores burlescos e dramáticos, é com divisões exclusivas, com uma sistemática rejeição de eventuais tentativas de dissolução das fronteiras entre os gêneros e modos de interpretá-los, que trabalha a crítica teatral no período. Preceitos a que se poderia acrescentar um outro, defendido com empenho semelhante: o decoro. Decoro que se exige da parte de autores, atores, espectadores. Daí a repulsa a referências mais explícitas às funções digestivas, a atividades eróticas ou a manifestações físicas demasiado ruidosas por parte da platéia.

Exemplar dessa exigência de decoro na crônica de Artur Azevedo (que se toma aqui como paradigmática da crítica teatral produzida na imprensa brasileira durante a virada de século) é o seu comentário sobre a mágica *Cornucópia do amor*, de Moreira Sampaio, em 13 de dezembro de 1894, em *A Notícia*:

> Há na *Cornucópia* uma cena em que o rei Pindaíba previne claramente ao público de que vai ao bastidor exercer a mais repugnante das funções fisiológicas. – Agora estou mais aliviado! diz ele quando volta do mato, sem se lembrar, não sei por que, de vir abotoando as calças.
>
> Noutra cena o príncipe Felicíssimo engole um rato e corre ao mesmo bastidor (esquerda, primeiro plano) para dar liberdade ao bicho, depois de dizer ao público estas extraordinárias palavras: "o diabo é se ele não acerta com a saída!".
>
> Essas duas cenas talvez agradem a um público especial, mas não me parece que, para fazer rir a uma parte da platéia, ou antes, das galerias, tenhamos o direito de

> trazer ao palco as indecências que se toleravam na Grécia, há dois mil anos, e que já se não compadecem com a nossa civilização moral.

O cronista rejeitaria igualmente, por motivo semelhante, a peça *Mil contos*, de Demétrio Toledo e Eduardo Vitorino, representada no Teatro Variedades, conforme registra no seu folhetim de 5 de agosto de 1897:

> O autor dessas linhas escreve para o teatro há já um bom par de anos; entretanto, antes de assistir à representação da última peça do Variedades não me passaria nunca pela cabeça que o público aceitasse aquela cena da barca de Niterói, em que um cavalheiro, enjoado, vomita sobre uma senhora.

Mas não é só a representação de funções e mazelas fisiológicas que irrita o crítico-cronista, idêntica repulsa provocam, por exemplo, os travestimentos de atores, como na revista *Mimi Bilontra*, a que se refere em 7 de fevereiro de 1895:

> Uma idéia esquipática essa da *Mimi Bilontra* com os papéis invertidos! Extravagâncias tais *admitem-se* (quando digo *admitem-se* não quero dizer que as pessoas de bom gosto as admitem) em pleno Carnaval mas – que diabo! – ainda estão longe os três dias em que são permitidas todas as loucuras.
>
> Já agora está justificada a distribuição do papel de Orfeu a uma atriz: aproximava-se o Carnaval. Mas nesse caso, por que não deram o de Eurídice ao Machado?

Ao lado de uma clara linha divisória entre os gêneros e os tipos de atores, se acrescenta, pois, uma terceira separação, com a qual trabalha constantemente o crítico de então: entre o "representável" teatralmente e o "repugnante", que não deveria chegar à cena, divisão baseada em parâmetros estético-morais. Decoro, de um lado, e disciplina, no que se refere ao comportamento da platéia, de outro. Daí a implicância com as claques, as pateadas e os turbulentos especta-

dores que freqüentavam a "galeria" dos teatros. É exemplar, nesse sentido, a crônica de 10 de junho de 1897, em *A Notícia*, em que Artur Azevedo chega mesmo a pedir a intervenção da polícia para disciplinar a platéia teatral fluminense:

> A molecagem das torrinhas é que está cada vez mais insuportável. E a polícia cruza os braços diante daquele escândalo que tanto depõe contra a nossa civilização!
>
> Ontem um estrangeiro, que pela primeira vez tinha a desgraça de assistir a um espetáculo no Rio de Janeiro, ficou espantado diante da gritaria da garotada.
>
> – Se isto é no Lírico, disse ele, que será nos demais teatros!
>
> – Engana-se, meu caro senhor, isto só se vê no Lírico! E excusado é dizer que o estrangeiro ainda mais pasmado ficou.
>
> – Não admira, observou ele, que o pobre Grassi (tenor da Companhia Sansone) esteja com tanto medo. Uma sala tão turbulenta amedronta o artista mais corajoso!
>
> Este público servirá para estimular um toureiro, não um cantor!

Se até a turbulência por vezes de incentivo das torrinhas lhe parecia condenável, sua tolerância ainda é menor para com as vaias e pateadas dos espectadores. Quando da primeira visita de Sarah Bernhardt ao Brasil, em 1886, por exemplo, um dos atores que a acompanhavam, Filipe Garnier, era sistematicamente pateado pela platéia carioca. Conforme registra Artur Azevedo na seção "De Palanque", do *Diário de Notícias*, em 13 de dezembro de 1886:

> A própria pateada, sendo aliás, muitas vezes uma coisa injusta, é, no meu entender, a mais grosseira e maldosa das covardias. O público devia abolir esse costume bárbaro e só manifestar seu desagrado pelo silêncio. Não há nada mais triste do que ver dúzias e dúzias de homens a insultar com os pés um pobre artista indefeso, muitas vezes, obrigado por circunstâncias especiais, a fazer triste figura.

> Haja vista o Sr. Garnier, esse infeliz "partenaire" de Sarah Bernhardt.
>
> Não há dúvida de que, se ele houvesse estreado no papel de Hipólito, da *Fedra*, não passaria pelos dissabores por que passou, não conheceria o ruído infernal dos nossos pés, antes de ouvir a bulha sonora das nossas mãos. Mas impingiram-lhe o papel de Loris Ipanoff, e, logo depois, o de Armando Duval: não houve meio de evitar a catástrofe. Aí está um bom ator, acariciado pela imprensa parisiense, trazendo escala pela Casa de Molière, e pateado no Rocio, como o seria o último "cabotin" dos "Bouffes du Nord".

Quanto às manifestações "indisciplinadas" de regozijo, compara desfavoravelmente as "claques" locais às francesas em crônica a este respeito datada de 10 de setembro de 1896 em *A Notícia*:

> Entre nós a *claque* não está regimentada como em Paris. Os nossos *claqueurs* são por via de regra os próprios comparsas, quando não tomam parte na representação: aplaudem a torto e a direito, sem discernimento, sem critério, e muitas vezes são eles os únicos espectadores que batem palmas. Em Paris a *claque* faz parte integrante da *mise-en-scène*: o chefe assiste aos ensaios e concerta-se com o *regisseur* para a escolha das situações que devem ser aplaudidas.

Havia, no entanto, uma situação em que essa rígida defesa de especializações e decoro se atenuava. Era quando se achava em jogo outro dos parâmetros estéticos fundamentais para a crítica e o público da época: a idéia de talento, a crença romântica no dom genial. E, diante de talentos então tidos como indiscutíveis, calavam-se algumas das normas da crítica. Um exemplo? Se parecia absolutamente inaceitável, para Artur Azevedo, a sucessão de travestimentos que toma conta de algumas representações no Rio de Janeiro dos anos 90 do século XIX, quando se trata de Sarah Bernhardt interpretando o Hamlet, a história é bem outra. Faz algumas ressalvas, no seu folhetim

de *A Notícia* em 19 de outubro de 1905, mas não há nem sombra da indignação que mostrara com a interpretação de *Mimi Bilontra*:

> Na *Sorcière* Sarah pareceu-me fatigadíssima por uma viagem de caminho de ferro, a que só ela, na sua qualidade de fenômeno, resistiria; mas, apesar disso, o seu trabalho foi estupendo, empolgou o público, provocando um entusiasmo que se traduziu em delirantes aplausos. O mesmo aconteceu durante as representações da *Adrienne*, do *Angelo*, e do próprio *Hamlet*, se bem que o público se mostrasse um pouco retraído diante daquele estranho príncipe da Dinamarca, a que nada faltava, talvez, a não ser o sexo; mas o seu maior triunfo, a sua vitória mais vibrante, foi essa inesperada e supreendente Marguerite Gautier. Raras vezes tenho assistido a um espetáculo assim. O teatro estava repleto, o público fremia de assombro. A incomparável artista conservará, enquanto viver, a lembrança daquela ovação estrondosa.[4]

"Fenômeno": assim se classifica aí Sarah Bernhardt. Daí o seu desempenho não se achar submetido às mesmas regras de avaliação a que estariam sujeitos os intérpretes "comuns". Nos talentos excepcionais até travestimentos pareciam mais aceitáveis. Até eventuais desobediências às próprias especialidades. Como ressalva Artur Azevedo num texto em que, concordando com o crítico Luiz de Castro (Lulu Jr.), combate a "promiscuidade dos gêneros":

> Não pode ser tomado a sério o ator que hoje se apresenta em público representando um xexé de mágica e amanhã um pai nobre de melodrama. Se esse artista não for dotado de um talento excepcional fará rir todas as vezes que interpretar um papel dramático e produzirá na platéia uma impressão de melancolia todas as vezes que o seu papel for cômico.[5]

A questão do "talento excepcional", dos "primeiros atores e atrizes" das companhias, dos artistas estrangeiros de renome que se apresentam no Brasil (como Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Réjane,

Antoine) ocupava o primeiro plano num noticiário teatral centrado quase sempre em "personalidades". Ou se falava sobretudo do texto dramático (como numa crítica de Mário Nunes à apresentação de *Eva*, de João do Rio, em 14 de novembro de 1916, em que sequer comenta a montagem, ocupando-se, na sua coluna no *Jornal do Brasil*, única e exclusivamente do enredo da peça,[6] ou das "estrelas" – das quais, uma vez afirmada a "excepcionalidade", críticos (como Mário Nunes) sequer se preocupavam em analisar detidamente o desempenho; ou se dizia, ainda, uma ou outra palavra apenas sobre os demais atores, geralmente em torno do "tipo" em que pareciam se encaixar melhor.

Imprensa operária e crítica ideológica

As marcas, então, desse gênero de crítica-crônica teatral hegemônico na imprensa brasileira de fins do século XIX e início do XX eram a preocupação com o decoro, a delimitação de tipos e especialidades, o privilégio da idéia de talento, a separação e hierarquização constantes entre os gêneros, em meio a um tom cúmplice, de conversa particular com o leitor. Mas, ao mesmo tempo em que se firma esse gênero dominante de crítica na imprensa empresarial que se constitui no Brasil na virada do século XIX,[7] uma outra forma de exercício crítico se configura em publicações bastante diversas dos grandes jornais e das revistas ilustradas de então: a imprensa operária, que aparece no País na última década do século XIX.

E é inevitável a percepção de uma tensão discursiva, que não chega a constituir propriamente um confronto direto, entre essas duas formas de noticiário teatral: a da grande imprensa, em geral assinada com pseudônimos reconhecíveis e preocupada, de um lado, com a nomeada do próprio crítico, de outro, com a dos "talentos excepcionais" de que fala; e a dos jornais operários, via de regra anônima e interessada principalmente na eficácia ideológica das representações. Um exemplo: o comentário, publicado sem assinatura em *La Battaglia* de 30 de setembro de 1905, a respeito da representação de *Los conspiradores* no salão do Liceu Espanhol no dia 9 de setembro:

> *Conspiradores* não é certamente um trabalho literário, mas contém uma crítica *schiacciante* e verdadeira contra as autoridades policiais e governamentais, pelo modo infame e criminal de que se servem no preparo de falsos *complots*, disseminando nas massas o ódio contra inocentes trabalhadores braçais e intelectuais (*de pensiero*), justificando diante da ignorância popular suas infames repressões, condenações, deportações e martírios. Durante a representação os atores receberam aplausos. Digna de nomear-se foi a Camilli no papel da amante que, tendo sido uma grande intérprete, provocou grande emoção no público, principalmente entre o sexo feminino. Todos os outros artistas foram discretos, com exceção de D.J.A. no seu papel de capitão o qual, em vez de ater-se ao caráter militaresco, *burbero* e severo, *si attegiò a buffo*, provocando imensas risadas no auditório.[8]

A questão central do comentário é observar, não se a peça é "bem feita", mas se é suficientemente "crítica" das instituições governamentais e policiais. E se aí ainda há avaliações personalizadas de alguns atores, isso nem sempre acontecia na imprensa operária. Em *A Plebe* de 14 de maio de 1921, ao se tratar da apresentação da peça *Alba*, de Giovani Casadei, eis a que se resumem as referências aos intérpretes:

> É uma das melhores peças de nosso teatro, essa que anteontem um grupo de amadores nos deu ensejo de ver para o êxito da qual todos os seus intérpretes concorreram, pelo que daqui lhe enviamos nossos parabéns, principalmente à protagonista, que se saiu de uma forma admirável no difícil papel que teve a seu cargo.[9]

Elogiam-se, pois, "todos os seus intérpretes" e mesmo o destaque à protagonista pouco tem a ver com os elogios aos "primeiros atores" na imprensa empresarial. A começar pelo fato de que aí sequer se mencionam os seus nomes. E não se costuma falar de fenômenos e talento, mas de trabalho. Nem de companhias e empresários, mas de "grupos de amadores". Pois, como observam Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas em *Teatro operário na cidade de São Paulo*:

> Não se nota na evolução do teatro libertário a individualidade do autor. Mesmo os mais atuantes, que a ficha técnica dos espetáculos indica como constantes protagonistas, não são comentados especialmente pela imprensa. Além disso podem aparecer fazendo um papel secundário em espetáculos alternados. Sobriamente os críticos colaboram para consolidar essa visão do espetáculo como um *trabalho* de grupo. Quando incluem uma apreciação estética os comentários das festas referem-se globalmente ao desempenho do grupo. É notável, nesse comentário de desempenho, a compreensão da atividade artística como *trabalho*. Enquanto todo profissionalismo se baseia nos conceitos de talento ou aptidão, os críticos libertários apreciam o esforço humano empenhado na arte. Se todos os homens são artistas, o melhor resultado é muito simplesmente resultado de mais trabalho. É compreensível que os participantes desse teatro social não se interessem pelo teatro burguês. Nem como espectadores, nem como aspirantes.[10]

Essa outra dicção crítica não chegaria a se converter, entretanto, em elemento de fato transformador da vertente dominante na crítica de jornal das primeiras décadas do século XX. E até mesmo uma atriz originária do teatro anarquista de São Paulo, como é o caso de Itália Fausta, se veria submetida a decisivo processo de estrelização por parte da crônica teatral. Veja-se, por exemplo, o que dizia, em crítica a *La Flambée*, Mário Nunes no *Jornal do Brasil* de 26 de julho de 1917:

> Encarnou "Silvia" a senhora Itália Fausta; tanto vale dizer uma das poucas figuras do teatro contemporâneo, capazes de arcar com as responsabilidades do papel. (...) Foi admirável em tudo, mas principalmente nesse soberbo 2º ato, que é, sem contestação, uma obra-prima do teatro francês contemporâneo. Registrem-se os esforços coroados de êxito do Sr. Alves da Silva, que no *Coronel Felt* tem um dos seus bons trabalhos. Seu melhor elogio consiste no fato de haver agradado sem reservas, contracenando com a senhora Itália Fausta, o

> que seria impossível a um ator qualquer. (...) A *mise-en-scène*, como a marcação, honraram a direção artística da companhia. O público, escolhido e seleto, aplaudiu insistentemente, atirando, as senhoras, flores à grande atriz patrícia.

A tal ponto a crítica de Mário Nunes se acha dependente da figura da "primeira atriz" que até para falar da atuação dos demais intérpretes tem de se referir a ela. É pelo modo como contracenam com Itália Fausta que são avaliados seus companheiros de elenco. Quanto à concepção da encenação, sequer se cogita a respeito. Num período em que domina um "teatro de atores", em que até as marcações cênicas obedeciam à necessidade de se deixar o "primeiro ator" da companhia sempre um passo à frente dos demais, sempre em posição central, em que os ensaiadores se limitavam praticamente a dar a cada ator um papel adequado ao seu tipo físico e à sua especialidade, não é de estranhar que boa parte dos críticos se submetesse às regras "personalistas" da vida teatral de então.

Não é nacional, nem é universal

"Para que a crítica seja acatada e proclamada justa é necessário", dizia disciplinadamente Mário Nunes nos anos 1930, "que seu critério de beleza seja o dominante, isto é, o que a maioria admite; se atenha às condições do meio; e esteja em harmonia com os princípios da moral aceita por quase todos".[11] Trata-se quase de uma "Teoria do Medalhão" do crítico teatral, para utilizar expressão de Machado de Assis. Só que, ao contrário do que acontece no conto machadiano, não há qualquer ironia na explicação de seus critérios de avaliação por parte de Mário Nunes. E a sua opção pela mediania, por uma crítica que se furta a qualquer tentativa de transformação ou interpretação mais afiada do panorama teatral, parece ter sido a dominante entre os críticos brasileiros principalmente nos anos 1910-1920.

E, na falta de projeto estético definido, se fez de um nacionalismo obsessivo e pouco crítico, ao lado do elogio personalista, as molas mestras da crônica teatral nas décadas de 1910, 1920 e 1930. Veja-

se, por exemplo, em que se baseia o elogio de Mário Nunes à burleta *A Manjerona*, de Viriato Correia, em artigo no *Jornal do Brasil* de 15 de setembro de 1916.

> A necessidade de nacionalizar nossa arte, de definir nossos sentimentos, de propagar os costumes brasileiros, está, afinal, sendo compreendida por autores nossos. O Brasil possui motivos para obras de arte preciosas. Será essa a propaganda séria e honesta do que é nosso, da fartura do país, dos seus hábitos simples, mas dignos de serem divulgados. Viriato Correia é dos que têm concorrido para o ressurgimento do teatro nacional com suas burletas de costumes sertanejos.

O que se exige aí da dramaturgia brasileira? Textos que apresentem um Brasil farto, puro, rural. Textos que atenuem as divisões de classe, as diferentes condições de urbanização e higiene entre as cidades brasileiras, os preconceitos de raça, as diversas possibilidades ou impossibilidades de escolarização; e produzam uma imagem coesa, afirmativa "do que é *nosso*", de um Brasil-"nação".

É significativo, nessa linha, que em São Paulo, neste mesmo ano de 1916, ao elogiar *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, se tenham usado argumentos bastante semelhantes aos de Mário Nunes ao comentar a burleta de Viriato Correia. Lia-se, então, em *O Estado de S. Paulo*:

> Tinha-se uma sensação, como pode ser confirmada pela crítica atual, que se fortalecia com a peça um sentimento nacionalista, pela valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com a degenerescência dos hábitos citadinos.[12]

O regionalismo, as bucólicas cenas sertanejas foram alguns desses redutos favoritos da nacionalidade. Aparentemente fora do tempo, fora da área de maior influência estrangeira, no campo parecia residir o "verdadeiro Brasil". A um passo da "ideologia curupira",[13] é no "interior" que se buscam elementos para uma boa representação do nacional.

Campanha nacionalista, via crítica, que, segundo informava Mário Nunes em 13 de maio de 1919 no *Jornal do Brasil*, teria se mostrado capaz de "nacionalizar" não apenas os temas das peças, mas também as preferências populares:

> É com prazer mais do que justificado que insistimos em chamar a atenção para a formal predileção que o público do Rio revela pelas companhias e peças nacionais ou nacionalizadas: *Amor de bandido*, *O homem da cadeirinha* e *O truc do Bernardo*, peças com que estrearam as companhias Nacional de Melodramas, no S. Pedro; Alexandre Azevedo-Lucília Peres, no Fênix; e Nacional de Comédias e Vaudevilles, no Carlos Gomes, estiveram em cena, respectivamente, 54, 34 e 20 dias, realizando-se em cada dia duas sessões e nos domingos, três.
>
> Não há muito tempo, porém, o grande sucesso teatral do Rio de Janeiro eram as companhias portuguesas de comédia, e contavam-se como insucesso quantas desse gênero aqui se formassem.
>
> Agora, não, já não há aquela admiração incondicional pelo artista estrangeiro que tanto rebaixava nosso senso artístico, e as companhias que nos visitam devem dispor de um grande repertório para contínua mudança de cartaz.

Menos confiante e xenófoba, a opinião de Antônio de Alcântara Machado em 1922 era bem outra. Se, de um lado, o teatro brasileiro não parecia acompanhar "nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia", de outro, não evoluía "independentemente, brasileiramente": é o que pensa Alcântara Machado então. E sintetizava: "Ignora-se e ignora os outros. Não é nacional nem é universal".[14] Em sintonia com o ideário modernista, o cronista passa a pensar o teatro brasileiro segundo coordenadas bastante diversas das que tinham orientado a crítica teatral brasileira até aquele momento. "A falência da cena clássica é evidente: criemos outra", dizia. A consciência dolorosa da dissintonia com relação ao panorama teatral europeu e um forte desejo de atualização são dois desses novos temas que passam a freqüentar o pensamento crítico do decênio de 1920.

E é interessante observar como, ao lado de um jornalismo teatral que se mantém fiel aos critérios oitocentistas, começam a se ensaiar outros parâmetros de crítica. E uma compreensão também diversa do fenômeno teatral, do trabalho do ator e da literatura dramática. Dicção outra prefigurada, por exemplo, na crítica de Menotti Del Picchia à Companhia Niccodemi, publicada pelo *Correio Paulistano* em 14 de julho de 1923:

> A companhia aberra das normas clássicas das demais companhias congêneres que por aqui aportaram. São estas uma espécie de sistema planetário, onde, em torno de um astro de primeira grandeza, corruscante e essencial, gravitam satélites secundários (...) Não há um fulcro solar; há uma porção de sóis, porque cada artista aí tem uma individualidade própria, autônoma, o que torna o conjunto harmonioso, sólido, sem desequilíbrios, distorções, contrastes. Para os autores da companhia é ideal. Longe de sacrificarem o texto na preocupação de fazer ressalvar unicamente o temperamento da celebridade que puxa, com seu prestígio e renome, o cordão da troupe, os atores procuram individualmente destacar as intenções do criador do drama ou comédia, encarnando-se de verdade nos seus papéis, por menores e insignificantes que sejam... Arre, que assim se pode, afinal, ver um pouco de harmonia e de equilíbrio em cena.[15]

Parece, portanto, que a figura do "primeiro ator" deixava às vezes de ser o centro a partir do qual se avaliavam a representação ou o desempenho dos outros integrantes do elenco, como fazia Mário Nunes quando comentava as montagens de que participava Itália Fausta, por exemplo.

Outro critério que começou a ser posto de lado foi o da pureza e da hierarquia entre os gêneros. Basta observar, nesse sentido, um comentário de Armando Gonzaga, incluído meio de passagem, na sua crítica a *Adão, Eva e outros membros da família...*, de Álvaro Moreira, em 11 de novembro de 1927 no jornal *A Noite*:

> Continuam, assim, mais próximos da verdade os que acreditam que em teatro, como de resto em quaisquer manifestações de inteligência, não há escolas nem gêneros privilegiados. O que há é talento ou o vácuo deixado pela sua ausência. Ora, a peça de Álvaro Moreira (...) é produto legítimo de um formoso talento e, apenas por isso, com amplo direito de ser também bizarra.[16]

E a peça de Álvaro Moreira serviria ainda, quando de sua temporada paulista, para que, numa crítica publicada sem assinatura em *O Estado de S. Paulo* de 28 de janeiro de 1928, se enunciasse uma transformação no modo de avaliar a interpretação teatral:

> Falta-lhe sem dúvida essa ação muito exteriorizada a que estamos habituados (...), mas o diálogo dos personagens é um comentário da vida e deles próprios que substitui, e quase sempre com vantagens, essa movimentação de entradas e saídas da cena que quase se julga obrigatória no palco, a fim de atrair a atenção do público.

Introspecção, dissolução da antiga hierarquia dos gêneros, um olhar menos cúmplice e mais reflexivo ou espantado para a cena: isso o que se insinuava nos anos 1920, ao lado de um esboço de descarte de estrelismos e brasilidades curupiras. E ainda sem projeto crítico mais rigoroso, ensaiavam-se mudanças. Inclusive uma atitude menos paternalista com relação ao público. Menos cumplicidade e mais implicância: esta a regra do jogo crítico de Alcântara Machado no *Diário Nacional* e no *Jornal do Commercio*, de São Paulo. Em quase todos os seus textos provoca o leitor, ironiza as reações e a apatia das platéias. E, em direção diametralmente oposta à da crítica do século XIX, que associava cosmopolitismo e disciplina, ou à de um Mário Nunes, que imaginava um teatro que fosse capaz de fazer da platéia uma-só-voz, uma-só-"alma nacional", Alcântara Machado se diverte em elogiar a vaia, as divisões explícitas no interior do público. Como explicava em "Cosmopolitismo e complacência", artigo publicado no *Jornal do Commercio* a 12 de agosto de 1924:

> ... a vaia organizada, a vaia sempre alerta, a vaia instituição, a vaia direito legítimo e incontestável do espectador (...) essa desapareceu completamente, se é que algum dia existiu.
>
> Não existe por quê? Porque um público que vaia com justiça é um público educado, fino, consciente, que tendo aplausos para a beleza, tem também, e principalmente, batatas para a feiúra, e que vê no teatro uma expressão de arte e não um mero divertimento social ou um pretexto fácil para manifestações nacionalistas; e o nosso...
>
> O assunto é muito triste, é excessivamente triste...[17]

Alcântara Machado chega a sonhar com pateadas e vaias estrondosas. E com um teatro capaz de quebrar a recepção distraída e complacente do espectador brasileiro naquele momento. Por seu turno, o cronista procurava fazer de sua própria seção na imprensa um meio de teatralizar polêmicas possíveis com os padrões estéticos dominantes no seu público habitual. Desta forma, descarta, em parte, as polêmicas entre letrados em busca de *referendum* para as próprias opiniões e de um poderio ainda maior na vida cultural do país. Alcântara Machado procura incorporar tais dissensões ao seu próprio texto crítico, ele mesmo dividido, polêmico. E interessado em acionar diferenças e heterogeneidades no público teatral brasileiro dos anos 20-30 do século XX.

A crítica como polêmica

Se a polêmica, na produção crítica de Alcântara Machado, passa a habitar o seu texto e a sugerir uma desautomatização na compreensão do fato teatral por parte de seu público, não foi esta – como se sabe – a sua função habitual na imprensa brasileira de fins do século XIX e início do XX. A polêmica funcionou em geral como um gênero jornalístico-teatral de grande eficiência quando o que estava em questão era a afirmação do nome e do poderio retórico de determinado crítico, autor, ator. Não se tratava então de internalizar divisões,

> ... a vaia organizada, a vaia sempre alerta, a vaia instituição, a vaia direito legítimo e incontestável do espectador (...) essa desapareceu completamente, se é que algum dia existiu.
>
> Não existe por quê? Porque um público que vaia com justiça é um público educado, fino, consciente, que tendo aplausos para a beleza, tem também, e principalmente, batatas para a feiúra, e que vê no teatro uma expressão de arte e não um mero divertimento social ou um pretexto fácil para manifestações nacionalistas; e o nosso...
>
> O assunto é muito triste, é excessivamente triste...[17]

Alcântara Machado chega a sonhar com pateadas e vaias estrondosas. E com um teatro capaz de quebrar a recepção distraída e complacente do espectador brasileiro naquele momento. Por seu turno, o cronista procurava fazer de sua própria seção na imprensa um meio de teatralizar polêmicas possíveis com os padrões estéticos dominantes no seu público habitual. Desta forma, descarta, em parte, as polêmicas entre letrados em busca de *referendum* para as próprias opiniões e de um poderio ainda maior na vida cultural do país. Alcântara Machado procura incorporar tais dissensões ao seu próprio texto crítico, ele mesmo dividido, polêmico. E interessado em acionar diferenças e heterogeneidades no público teatral brasileiro dos anos 20-30 do século XX.

A crítica como polêmica

Se a polêmica, na produção crítica de Alcântara Machado, passa a habitar o seu texto e a sugerir uma desautomatização na compreensão do fato teatral por parte de seu público, não foi esta – como se sabe – a sua função habitual na imprensa brasileira de fins do século XIX e início do XX. A polêmica funcionou em geral como um gênero jornalístico-teatral de grande eficiência quando o que estava em questão era a afirmação do nome e do poderio retórico de determinado crítico, autor, ator. Não se tratava então de internalizar divisões,

de deixar que o próprio texto crítico se deixasse habitar e fraturar por hesitações e polêmicas internas, à maneira do que fez Alcântara Machado. O que dominou a vida teatral brasileira da virada do século foi outro tipo de polêmica. Entre duas vozes momentaneamente discordantes, entre perspectivas mutuamente excludentes, entre letrados que temiam pela própria confiabilidade intelectual e procuravam afirmá-la frente a um oponente. Oponente que muitas vezes é apenas um duplo, naquele momento ao avesso, daquele com quem duela. Raramente se assiste, no Brasil da virada do século e das primeiras décadas do século XX, a polêmicas que de fato envolvam o confronto entre lógicas radicalmente diversas, entre dois ou mais horizontes de pensamento em processo de mútua substituição possível. Elas registram, no entanto, uma das formas de discussão intelectual mais populares no período, alguns dos temas de maior interesse no meio teatral brasileiro então, e o modo de se encarar o teatro nessa imprensa que começa a virar empresa no fim de século.

Para começar, uma querela travada no interior do jornal *A Notícia* em 1896, em torno das revistas de ano, um dos gêneros de espetáculo mais populares então na Capital Federal. A origem da discussão: notícia, divulgada no jornal em 3 de março, de que estariam para estrear "nada menos de onze revistas de ano". Número que seria ampliado, em informe do dia 4, para 29. E, no seu folhetim de 5 de março, Artur Azevedo começa a discutir a idéia de que o número elevado de revistas fosse responsável por uma possível decadência do teatro nacional. E sobretudo de que o gênero abrigaria apenas obras sem qualidades:

> Se o gênero foi deturpado por alguns escritores bisonhos ou ineptos, não me cabe nisso a menor culpa. Em todas quantas escrevi, sozinho ou de colaboração com Moreira Sampaio, Aluísio Azevedo e Lino de Assunção, há – quer queiram quer não queiram – certa preocupação de arte que as separa de algumas baboseiras que sob o nome de revista de ano se têm exibido os nos-

> sos teatros, e para as quais não há classificação possível em nenhuma categoria da produção dramática.

Mas o responsável pela secção "Teatros" volta a atacar as revistas, segundo ele "obra de fancaria". E no folhetim "O Teatro", do mesmo jornal, de 19 de março de 1896, Artur Azevedo retomaria a questão, contradizendo a crença numa hierarquia entre os gêneros com a qual ele mesmo costumava trabalhar nos seus textos de crítica:

> Na minha opinião, o que estabelece realmente a inferioridade das peças de teatro é, não o gênero a que elas se filiam, mas a maneira por que foram escritas.
>
> Não me consta que haja nenhuma obra-prima entre as revistas de ano, mas não é impossível que apareça alguma. Tudo depende do autor e da disposição de espírito em que este se achar.
>
> ... A obra de fancaria é ou deve ser aquela que é feita com pouco trabalho, sem o cuidado da devida perfeição; pois bem: todas as minhas revistas me têm dado muito que fazer, e quando as escrevo, tenho menos em vista agradar à massa geral do público do que a um grupo de espectadores em cujo número peço licença para contemplar o meu ilustre colega da seção dos *Teatros*. Faço concessão às torrinhas, confesso, porque sem isso as minhas peças naturalmente não seriam aceitas, mas faço-as também, e numa escala maior, aos espectadores que sabem separar o joio do trigo.

E diante do lamento do companheiro de jornal de que só apareciam revistógrafos, que os outros gêneros pareciam entregues a completo descaso, Artur culpa de imediato autores e empresários:

> O colega lastima – e com muita razão – que no teatro só apareçam autores para escrever revistas; isso, porém, não quer dizer que escrever revistas seja mais fácil que escrever comédias; isso quer dizer apenas que autores e empresários estão erroneamente convencidos de que o público não quer saber de outro gênero.

Já por essa breve querela, que nem chega a ser bem uma polêmica, dá para perceber alguns dos truques retóricos mais freqüentes do gênero. Um deles, bastante evidente na argumentação do comediógrafo, é a *particularização*. Um jornalista critica as revistas de ano enquanto gênero? Então Artur logo se põe a falar sobre as suas revistas: "todas as minhas revistas me têm dado muito que fazer". A partir do momento em que começa a falar de si, deixa seu interlocutor sem parâmetros seguros. E a discussão ou poderia desembocar no quase insulto pessoal, ou se interromper, já que, do contrário, teria de se centrar na obra de Artur.

Mostra-se, pois, bastante hábil o recurso à particularização neste caso. Mas, alguns anos depois, quando se começam a representar novos dramaturgos no País, em especial Ibsen e Strindberg, as querelas assumem outra feição. Significativa, nesse sentido, é a discussão travada, folhetim a folhetim, por Luiz de Castro, do *Jornal do Brasil*, e Artur Azevedo, de *A Notícia*, em torno da obra de Ibsen no ano de 1899. Nessa oportunidade o que detona a polêmica é a representação de *Casa de boneca* em junho daquele ano no Rio de Janeiro. E, sob direta influência do todo poderoso Francisque Sarcey, crítico do *Temps* e, como Artur Azevedo, um defensor da "peça bem feita", da *ficelle* e da convenção,[18] o cronista de *A Notícia* põe em dúvida a "técnica teatral" de Ibsen.

A discussão se inicia, de fato, bem mais em torno de Sarcey, tomado então como mestre inquestionado da maior parte dos críticos teatrais, do que em torno de Ibsen. É sobretudo à acusação de Luiz de Castro de que Sarcey se mostrava incapaz de "acompanhar a evolução do teatro contemporâneo" que responde Artur em "O Teatro" de 8 de junho de 1899. E defendendo o crítico francês, vê influências de "Augier, Dumas, Mailhac e Halévy" sobre *Casa de boneca* e *ficelles* mesmo no teatro de Ibsen. "Que intenção foi a de Ibsen ao escrevê-la (a cena da tarantela) senão armar ao efeito?", perguntava. E, diante da observação de Luiz de Castro de que "o teatro de Ibsen faz pensar", contra-argumenta com uma história:

> Quando saí da representação da *Casa de boneca*, conversavam dois espectadores – marido e mulher – no mesmo *bond* que me conduzia aos penates. O marido estava sério e taciturno – Em que pensas tu? perguntou-lhe a mulher. – Penso na pobre Nora, que saiu de casa àquela hora da noite, e no idiota do marido que a deixou sair. – Ora, não penses nisso! Aquilo passa! Amanhã ela sente saudades dos filhos que não tiveram culpa de nada, e volta para casa.
>
> Esses dois espectadores *pensavam* e, no entanto, não tinham compreendido nada. Não os crimino por isso porque uma peça de teatro deve ser, principalmente, clara, e a *Casa de boneca* o não é.

Mais uma vez Artur Azevedo joga com a particularização. Mas, nesse caso, com uma forma ficcionalizada de particularizar, em vez de simplesmente argumentar. E o que significa sua história? Na opinião de Artur, uma prova fatal: o teatro de Ibsen não seria claro o suficiente para o espectador "médio". Faltaria ao dramaturgo um manejo adequado da urdidura convencional de uma peça de teatro. Não é à toa, porém, que Artur reage de cara à possibilidade de uma dramaturgia diversa daquela a que estava habituado. Principalmente quando se verifica que a montagem atraiu um número considerável de espectadores.[19] É a sua própria maneira de "fazer teatro" que defende ao brincar com a repercussão local de Ibsen, como não é difícil perceber.

E, fora a falta de clareza, chama a atenção para o que se lhe afigura falta de verossimilhança na construção da personagem Nora. "Aquela Nora", reclama o dramaturgo-cronista, "não poderia tornar-se no terceiro ato tão vidente, tão atilada, tão judiciosa, tão compenetrada da sua ridícula e mesquinha situação doméstica". Mas Luiz de Castro volta a criticá-lo por suas "idéias acanhadas sobre Sarcey e a *Casa de boneca*" e, no folhetim de *A Notícia* de 15 de junho de 1899, Artur resolve encerrar a polêmica ("permitam-me os leitores que dê por finda uma contenda que a ninguém aproveita"), não sem uma última oposição ("Não negarei, se quiserem, que este seja o mais revolucionário dos

escritores modernos, pois toda a sua obra exprime uma grande alma esmagada pelo peso de um meio social em antagonismo com ela; o que nego a pés juntos é que ela tenha a técnica indispensável a um fazedor de peças de teatro.") e um fecho de ouro implicante, bem ao gosto do comediógrafo: "O meu médico proíbe-me de sair de casa nestas noites úmidas e ameaçadoras. (...) Ora, aqui está um cronista teatral que não pisa em teatro. Nisto ao menos me pareço com Ibsen".

Nada de ingenuidades, porém. O tom coloquial era na verdade arma poderosa. Dando a impressão de apenas brincar, de não levar muito a sério nem a própria querela, mas sempre de olho nas simpatias dos leitores, o cronista busca sua adesão não apenas para o "caso Ibsen" mas para o conjunto do seu ideário teatral.

Antoine e O simpático Jeremias

Muitas vezes, no entanto, o humor não parecia o bastante para encerrar essas disputas que agitavam a vida teatral local. Basta lembrar a polêmica em torno das apresentações de Antoine no Brasil, em 1903. Ou, caso já de polícia, a disputa Leopoldo Fróis e João do Rio em 1918.

Lembre-se primeiro a "questão Antoine". Em junho de 1903, Artur Azevedo falava com animação de suas apresentações no mês seguinte. E, depois das primeiras representações da companhia, chegou mesmo a repreender o público pelo seu não-comparecimento. Mas em artigo publicado em 5 de julho de 1903 Artur exprime algum desagrado com o desempenho do elenco, a começar do próprio Antoine, e com os dramas encenados:

> Hoje, quinze anos depois da fundação do Teatro Livre, e tendo acompanhado dia a dia todo o movimento do teatro em França, experimento, ao ver em cena *La fille Elisa*, ou qualquer outro drama sem princípio nem fim, isto é, sem exposição nem desenlace, a mesma desagradável impressão que o velho crítico (Sarcey) sentia e sabia exprimir com tanta simplicidade e bom senso na sua prosa de burguês letrado.
>
> O que hoje subsiste do primitivo repertório do Teatro Livre são precisamente as peças que utilizaram as

> fórmulas consagradas pelo uso e que foram escritas por dramaturgos hábeis que, depois de um assomo fugaz de independência e rebeldia, se convenciam de que sem aquelas fórmulas não há teatro possível. Por isso o repertório atual de Antoine, a parte uma ou outra peça que se conserva dele, não pelo que fez o autor, mas pelo que fez o artista (é o caso de *Enquête* e da *Fille Elisa*) compõem-se inteiramente de trabalhos produzidos com a preocupação absoluta dos efeitos clássicos.
>
> Pondo de parte *L'enquête* e *La fille Elisa*, que subsistem pela interpretação, que peça nos tem dado até hoje Antoine que se afasta dos velhos moldes?
>
> (...) Ainda o não admiramos nos seus grandes papéis, bem sei que o seu talento nos guarda maravilhosas surpresas, e nos fará tremer, como outrora tememos diante de Salvini, mas não me parece que ele revolucionasse, como se diz, a arte de representar.
>
> O seu trabalho é completo como imitação da vida; o espectador esquece-se, realmente, de que está no teatro quando o vê e ouve; mas a mesmíssima impressão já me causava, há vinte anos, a representação das peças de atualidade na Comédie Française: não creio que se possa representar com mais naturalidade, com mais verdade, do que faziam Got, Coquelin, Delamay, Febvre, Thiron, etc.

O procedimento do cronista é claro. Como fizera com a dramaturgia de Ibsen, para apagar o epíteto "novidade" colado ao trabalho de Antoine, sugere que o que faz o ator-encenador já se fizera antes. E, dessa forma, reafirma mais uma vez "fórmulas consagradas" pela dramaturgia e pela crítica oitocentista e tenta fixá-las como universais, atemporais. "Sem aquelas fórmulas não há teatro possível", chega a dizer. Artur parece se sentir na obrigação de cotidianizar – para si e para os leitores habituais – o que a rigor seria motivo de estranheza. Daí ler Ibsen como se fosse Dumas. E assemelhar Antoine a Coquelin. Ou, operação ainda mais radical, aproximar o "Teatro Livre" da Companhia Dias Braga:

> O drama de Sudermann foi o ano passado posto em cena pela Companhia Dias Braga. Anteontem era a ocasião de um confronto tremendo entre os nossos artistas e os artistas dirigidos pelo homem universalmente apontado como um grande renovador da carta dramática, pelo célebre Antoine (...) Pois bem: o confronto foi honrosíssimo para os artistas do Recreio Dramático.
>
> Agradeço ao ilustre Antoine ter nos trazido a esmola de sua arte impecável, ter nos proporcionado o inefável ensejo de o admirar e aplaudir; mas agradeço-lhe também e principalmente o nos ter mostrado que a nossa prata da casa não é, graças a Deus, um reles pechisbeque.

Sucedem-se, pois, as analogias. O propósito: espertíssima atenuação do que de diferente pudessem apresentar o repertório e as montagens de Antoine. Trata-se, na verdade, para o dramaturgo e crítico, de atitude de autodefesa, de resguardar a própria posição. E impedir que se colocassem em xeque sua definição de teatro, seus preceitos dramatúrgicos e sua idéia mesma de representação.

Mas os comentários do crítico não ficariam sem resposta. E antes da representação, no dia 10 de julho de 1903, Antoine apresentou uma conferência em que criticava Artur Azevedo, sobretudo na sua alegada filiação a Sarcey. Conferência que seria publicada no dia seguinte no *Jornal do Commercio*. Sobre isso comentaria o próprio Antoine, em carta, sem dúvida bastante fantasiosa, a Mattei Rousseau:

> O público de maneira geral, indiferente. O grupo em conjunto, celebrados magnificamente. Diz-se nunca ter visto coisa igual no Rio.
>
> Jornalismo bastante adiantado. No entanto, o cetro é mantido por um tal *Azevedo* que se intitula o Sarcey da América do Sul e em quem, desde a nossa primeira e única entrevista farejei o inimigo. Cobriu-me primeiro de flores e passou depois a desencavar todos os velhos chavões de quinze anos atrás: inutilidade da *mise-en-scène*, retalhos da vida real, peças bem construídas... Impro-

> visei então em dois dias e duas noites uma conferência a respeito e o fustiguei durante uma hora, sob o frêmito entusiasta da platéia, divertida com o espetáculo. Sete ou oito mil francos de receita e sete ou oito chamadas à cena. O diretor do *Temps* daqui precipitou-se em meu camarim e arrancou-me o manuscrito; no dia seguinte às 8 horas, o artigo aparecia traduzido na íntegra. Grande repercussão. Destruí este homem no espírito de seus compatriotas.[20]

É evidente que Antoine não destruiu Artur Azevedo. Mas conseguiu aborrecê-lo o suficiente para que abandonasse em parte o tom brincalhão habitual. E chegasse a chamá-lo de doente em artigo publicado em 19 de outubro de 1903 em *O País*:

> Ao vê-lo com tanta propriedade representar o seu papel de estréia, na *Enquête*, admirei o talento com que reproduzia os cacoetes de um epilético; mas quando vi-o, nas peças que se seguiram, desempenhar todos os outros papéis com os mesmos trejeitos, as mesmas contrações nervosas, o mesmo caimento de pálpebras e o mesmo arrastamento de pernas, comecei a dizer de mim para mim que o homenzinho estava gravemente enfermo.

Em meio a artigos e cartas que se sucedem durante o ano de 1903, Artur Azevedo encerra, desta feita, a contenda dizendo ter Antoine "macaquinhos no sótão", além de desqualificá-lo, como ator: "Há papéis em que é realmente admirável e nos quais ninguém lhe pode negar foros de gênio; outros há em que parece um amador medíocre". *Personalizando-se*, neste episódio, a polêmica, deixava-se de lado, porém, a sua questão central – a encenação –, só retomada de modo conseqüente no país décadas depois.

Não é de estranhar que durante as primeiras décadas do século XX este caráter de "duelo de personalidades" das polêmicas tenha chegado a motivar algumas verdadeiras trocas de insultos e agressões pessoais. Exemplar, nesse sentido, é a disputa entre o ator Leopoldo Fróis e o cronista João do Rio. Irritado com uma crítica desfavorável

à peça *O simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro, que estreara em fevereiro de 1918, Fróis começa a incluir cacos desabonadores, a divulgar notas irônicas nos programas do Teatro Trianon e nos jornais cariocas contra o cronista. Amigos de Paulo Barreto (João do Rio) passam a defendê-lo na imprensa. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat) lança um nota de repúdio à campanha movida por Fróis. Mas toda a discussão acaba virando matéria policial. No dia 17 de abril, um grupo de jornalistas, comandados por Oduvaldo Vianna e Sebastião Martinez, impede a realização do espetáculo com gargalhadas, gritos, assobios, e atirando ovos, batatas, tomates e bengalas no palco. Empregados do teatro agridem os jornalistas, os cenários são destruídos e todos vão para a delegacia de Polícia.[21]

E se este episódio beira o ridículo, não deixa de chamar a atenção para o fato de se imaginar tanto a crítica, quanto a atividade teatral na virada de século brasileira, sobretudo como exibições, extensões da "personalidade". Daí o corpo a corpo a que chegam atores e jornalistas neste caso Fróis-João do Rio. Daí a polêmica espetaculosa em vez de um confronto de hipóteses e argumentações.

Crítica e historiografia

Quanto à historiografia teatral, não foi gênero propriamente negemônico, como a crônica, no Brasil da virada do século XIX. Tampouco uma corruptela mais aguerrida do personalismo entranhado na crítica-crônica, como era o caso das polêmicas. Mas se assiste, desde fins do século XIX, a algumas tentativas de elaborar uma história do teatro brasileiro. Tentativas em sintonia com um projeto nacionalista e com um compromisso reiterado de, via atividade cultural, demarcar a nacionalidade. Em sintonia, igualmente, com a constituição das literaturas e histórias literárias *nacionais*, que se cumpre, na América Latina, no final do século XIX, como ressaltou Angel Rama em *A cidade das letras*:

> Pela primeira vez na América Latina começaram a construir-se as *literaturas*, obedecendo à redistribuição organizada pelo romanticismo e tardiamente aplicada ao continente. Na época assistimos à eclosão das primeiras

> histórias literárias (da do mexicano Francisco Pimentel à do brasileiro Sílvio Romero) que desenham tramas discursivas onde se reúne e se organiza um material heteróclito, articulando seus diversos componentes para que obedeçam a um plano previamente traçado. Esse foi o cumprimento do projeto nacionalista.[22]

Procura-se reforçar, pois, via historiografia, uma figuração nacional coesa. No caso de Sílvio Romero, no seu *Quadro sintético da evolução dos gêneros* (1909), o esboço historiográfico segue orientação biológico-evolucionista. Daí falar em "primeiros *germes* dramáticos", por exemplo, quando se refere aos autos jesuíticos do século XVI. Daí perceber certo perfil *geminado* do teatro ao do romance, quando trata do desenvolvimento dos dois gêneros no país. Ou para tratar da obra de qualquer autor, na sua *História da literatura brasileira* (1888), tomar sempre como ponto de partida a biografia e analisar a criação em virtude da raça, da maturidade, dos traços de caráter. A base da análise, no seu caso, é a analogia com as ciências naturais, biológicas e com a fisiologia.

Quanto a Henrique Marinho, no seu *O teatro brasileiro* (1904), a norma é outra. O ponto de partida é a história política do país. Daí o livro se dividir em: "O teatro colonial", "O teatro no Primeiro Império", "O teatro na regência e no Segundo Império", "O teatro na República", "A decadência do teatro". Não é a partir de um estudo da produção teatral no Brasil que Henrique Marinho delineia o seu quadro histórico. E, na verdade, não dispõe de uma hipótese própria para compreender a história da atividade teatral no Brasil. Limita-se a passar em revista os dados disponíveis sobre as manifestações dramáticas desde o século XVI. O que é de grande utilidade, mas se assemelha bem mais ao trabalho de um cronista. Cronista, aliás, num duplo sentido: no de empreender o registro detalhado dos fatos teatrais e no de adotar uma dicção próxima à da crônica jornalística. Não é à toa, aliás, que o trabalho foi publicado parceladamente no *Jornal do Commercio* e na *Cidade do Rio* antes de ser editado em volume único.

E, diante da proximidade do centenário da Independência (em 1922) do país, em fins dos anos 1910 e durante a década de 1920, houve várias tentativas de analisar, de acordo com uma perspectiva histórica, o teatro brasileiro. Durante o decênio de 1910, ensaiaram algumas interpretações Múcio da Paixão e José Veríssimo. Já nos anos 1920: Renato Viana, Cláudio de Sousa, Max Fleiuss e Lafayette Silva. Além da tentativa de Carlos S. de Mendonça, em 1926, de empreender uma *História do teatro brasileiro*, que não chega a concluir, mas cujo primeiro volume traz algumas contribuições curiosas à historiografia teatral brasileira. Tais como o seu modo de entender o teatro não apenas como literatura, mas também como espetáculo, e a sua periodização, que tenta trabalhar sempre em quatro trilhas simultaneamente: a dramaturgia, o aspecto cênico, o público e a crítica. Pois, como observava, então, Carlos S. de Mendonça, "é necessário (...) que se estabeleça o sincronismo entre as manifestações literárias e as manifestações cênicas, sem o que muitos fenômenos, talvez os mais interessantes da nossa vida teatral, escaparão de todo ao nosso entendimento".[23] Daí a necessidade, a seu ver, de se analisar o fenômeno teatral sob três aspectos – a criação, a representação e a repercussão. "A primeira função é exercida pelos autores. A segunda pelos artistas, pelas empresas e pelos profissionais do teatro em geral. A terceira, finalmente, pelo público e pela crítica."[24] Projeto historiográfico que encontraria interlocutores críticos e seria levado de fato adiante algumas décadas depois por J. Galante de Sousa, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi. Pois seria apenas já nos anos 1940 que começariam a se evidenciar sinais de transformação no pensamento historiográfico sobre teatro no Brasil. Em sintonia com o surgimento de uma "geração de críticos" ligados às então recentes Faculdades de Filosofia e Ciências Humanas, mas sob forte vigilância de um jornalismo cultural norteado por um ideário oitocentista ainda dominante – e não só no campo da crítica de espetáculos – à época.

(1986-1987)

Notas

1 Azevedo, Artur. *A fantasia.* Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1896, p. 101-102. Aliás o próprio Artur comentou esta apresentação de *O trovador*, que causa tamanha querela na revista do ano, em *A Notícia* de 14 de novembro de 1895.

2 A esse respeito, leia-se, de Roberto Ventura, *Cara de um, focinho de outro*, dissertação de Mestrado, apresentada à PUC-Rio em 1982, onde analisa o crítico Sílvio Romero como polemista.

3 Azevedo, Artur. "O Teatro", *A Notícia*, de 31/12/1896. Tive acesso à coleção, quase completa, de recortes dos folhetins publicados pelo cronista nesse jornal, sob as iniciais A. A., graças à gentileza de seu filho Aluísio Azevedo Sobrinho, que me permitiu consultas freqüentes ao seu acervo particular.

4 Sobre as três passagens de Sarah Bernhardt pelo Brasil, consultar o artigo de Aluísio Azevedo Sobrinho, "Quando Sarah Bernhardt veio pela primeira vez ao Brasil...", publicado sem assinatura na *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, Sbat, n. 331, de jan.-fev. 1963.

5 Azevedo, Artur. "O Teatro", *A Notícia*, 28/2/1895.

6 Nunes, Mário. *40 anos de teatro.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1 (1913-1920), p. 94-96.

7 Sobre as transformações por que passa a imprensa brasileira em fins do século XIX consultar Broca, Brito. *A vida literária no Brasil -1900.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. E Nélson Werneck Sodré. *História da imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

8 Apud Lima, Mariângela Alves de, e Vargas, Maria Thereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo.* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p. 85.

9 Ibid., p. 121.

10 Ibid., p. 51-52.

11 Nunes, op. cit., p. 16.

12 Devo a obtenção desta referência a Carmelinda Guimarães. Ela se acha reproduzida no "Suplemento do Centenário" de *O Estado de S. Paulo*, no trabalho "Cem anos de teatro em São Paulo", de Maria Thereza Vargas e Sábato Magaldi, publicado nos dias 27/12/1975 e 3/1/1976. O trecho citado se encontra no número de 27/12, p. 5.

13 A expressão é do sociólogo Gilberto Vasconcellos.

14 Apud Prado, Décio de Almeida. "O teatro". In: Ávila, Afonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 141-142.

15 Devo o acesso ao texto de Menotti Del Picchia à crítica paulista Carmelinda Guimarães.

16 Cf. Dória, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975, p. 19-37.

17 Machado, Antônio de Alcântara. *Obras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1983, v. 1, p. 80. Ver, sobre a atividade de Alcântara Machado como cronista teatral, o importante trabalho de Cecília de Lara, *De Pirandelo a Piolim*, Rio de Janeiro: Inacem, 1987.

18 Consultar, sobre a função tradicional da crítica de teatro e sobre a figura de Sarcey, o artigo "As duas críticas", de Bernard Dort, incluído em *O teatro e sua realidade* (São Paulo: Perspectiva, 1977).

19 Como observava Artur Azevedo em *A Notícia* de 8 de junho de 1899: "O Teatro Sant'Ana enche-se todas as noites! É um sucesso de curiosidade, bem sei, mas é um sucesso, e não é uma mágica ou uma revista que está em cena – é uma peça literária, e o público discute-a, quer ouvi-la, quer julgar por si! Bravo!".

20 Cf. *Revista do Livro*, n. 12, ano III, dez. 1958. Trata-se aí – com base em pesquisa realizada por Augusto Fragoso – detalhadamente da passagem de Antoine pelo Rio de Janeiro.

21 Ver, sobre a querela Fróis-João do Rio, Menezes, Raimundo de. *Bastos Tigre e "La Belle Époque"*. São Paulo: Edart, 1966, p. 323-333. Sobre a polêmica como forma de discurso, consultar Marc Angenot. *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot, 1982.

22 Rama, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91-92.

23 Mendonça, Carlos S. de. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926, p. 61.

24 Ibid.

A LITERATURA OITOCENTISTA

BRITO BROCA E O TEMA DA VOLTA À CASA NO ROMANTISMO

Numa das observações breves, soltas, propositadamente pouco trabalhadas, que compõem a seção "Marginália" do seu livro *Horas de leitura*, de 1957, Brito Broca chama a atenção e sugere explicação bastante prosaica – como era bem do seu gosto – para um dos temas recorrentes no Romantismo brasileiro: o da volta ao lar.

O comentário, no entanto, não interessa apenas porque – pelo caráter de anotação apressada, de sugestão, e pelo enfoque via "vida literária" da história da literatura brasileira – parece particularmente exemplar da atitude crítica de Brito Broca. Interessa, sobretudo, por sublinhar a importância de um tema que, já básico no Romantismo europeu, receberia tratamento peculiar no Brasil oitocentista, originando não só poemas-evocações da infância, mas uma das expressões mais características da lírica romântica local, as "canções do exílio".

Trata-se, na verdade, de desdobramento particular de um motivo de grande longevidade, e bem mais antigo, como se sabe – e como a viagem de volta a Ítaca na *Odisséia*, por exemplo, evidencia –, do que a cultura romântica, na qual teria, entretanto, grande expansão. Funcionando, porém, a versão romântica local do "retorno à casa" como uma espécie de ponto de referência privilegiado tanto para compreender (se contrastadas retomadas do tema em diferentes romantismos) certos mecanismos de apropriação literária próprios à vida cultural no Brasil do século XIX, quanto para avaliar (pelas convergências e tensões no tratamento da questão) contribuições autorais diversas. E, ainda, para determinar de que modo tal série lírica contribuiu decisivamente tanto para enlaçar a produção brasileira ao panorama

artístico europeu de seu tempo, quanto para "organizar", pós-Independência política, a experiência histórica concreta de uma conflituosa diversidade provincial segundo perspectiva oposta, homogeneizadora, e obediente à exigência, característica do período, de afirmação de uma comunidade nacional coesa, singular, e de uma imagem literário-cartográfica soberana, reconhecível, de "pátria".

Não esquecendo, é claro, o modo despretensioso, quase casual, com que Brito Broca se volta, em meio a inúmeros outros comentários, exatamente para este motivo romântico, passemos a observar, então, em primeiro lugar, o que lhe chama a atenção e por quê. Para, em seguida, examinando apenas este tema, essas "voltas a casa" destacadas pelo crítico paulista, tentar visualizar certos traços fundamentais – em especial a imaginação geográfica – da cultura romântica brasileira.

O retorno

Eis, portanto, na íntegra, a nota de Brito Broca sobre as "voltas a casa", texto que se toma aqui como ponto de partida para investigar a natureza do Romantismo brasileiro:

> O tema do regresso ao lar aparece com freqüência no Romantismo brasileiro. Basta recordar "A volta à casa paterna", o famoso soneto de Luís Guimarães Júnior, e aquela poesia de Casimiro de Abreu que começa com o verso "Eis meu lar, minha casa, meus amores". O tema devia ser em parte conseqüência das condições de vida da época. Os jovens que manifestavam vocação literária eram obrigados a deixar o recanto nativo bem cedo, em demanda da Metrópole ou da Corte, e num tempo de comunicações difíceis, o regresso só se dava, geralmente, muitos anos depois. De onde a emoção profunda e o desabafo dos versos.
>
> Por outro lado, a estandardização dos usos e costumes dos nossos dias contribui para destruir aquela impressão de ruptura sentimental experimentada pelos jovens que deixavam outrora o recanto natal.[1]

De cara é preciso assinalar que o verso referido de Casimiro de Abreu não é o primeiro do poema "No lar". É, na verdade, o verso inicial da sua quinta estrofe. E, por outro lado, a inclusão da obra poética de Guimarães Júnior no universo romântico, sem qualquer ressalva, quando parece tão próxima ao ideário parnasiano, é, sem dúvida, meio problemática.

Quanto ao comentário propriamente dito, observe-se, em primeiro lugar, a referência ao tempo presente, aos "nossos dias". No caso, ao Brasil dos anos 1950. E à impossibilidade, na opinião do pesquisador, de, em meio a uma época marcada por forte padronização, o abandono da terra natal ser vivido de fato como uma ruptura tão radical quanto no século XIX. O que, em parte, inviabilizaria, na vida moderna, a experiência-guia desses poemas-retornos a casa, tão característicos, segundo Brito Broca, de um "tempo de comunicações difíceis", no qual os jovens letrados provincianos só voltavam ao lar anos depois de deixá-lo. A dedicação, no entanto, do próprio Brito Broca, durante a década de 1950, a uma espécie de regresso literário particular à sua Guaratinguetá natal, a um projeto de "reconstituição minuciosa, emocionada, da infância, da adolescência"[2] (como disse, em 1961, Alexandre Eulalio, a respeito dos textos que integrariam o volume de memórias *Quando havia província*), parece desmentir esta possível falta de uma ambiência adequada, como se alega em *Horas de leitura*, para tais movimentos de retorno na literatura moderna. O seu então recente projeto memorialista servindo não só de contra-argumento com relação às observações sobre a ausência, no presente, de uma "ruptura sentimental" capaz de impulsionar "viagens de volta" como as românticas, mas também de indicador de motivação biográfica bastante clara – o fato de Brito Broca estar à época voltado para sua província natal – para a percepção da importância que teve a trajetória quase obrigatória dos letrados brasileiros para fora de seus locais de origem na disseminação do tema do "retorno" ao lar na cultura literária oitocentista brasileira.

Que é pertinente a observação de Brito Broca sobre o fato de o tema ser "em parte conseqüência das condições de vida da época", uma consulta rápida às biografias dos escritores brasileiros do século

XIX já poderia servir de comprovação. Há os que tiveram suas temporadas de estudos no exterior, como Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre, Casimiro de Abreu ou Sousândrade. Há os que tiveram de deixar as cidades natais para estudar ou trabalhar, como Laurindo Rabelo, Bernardo Guimarães, Francisco Otaviano, Castro Alves ou José de Alencar. Há os que ingressaram no serviço diplomático, como Guimarães Júnior, Gonçalves de Magalhães ou Araújo Porto Alegre. E mesmo Fagundes Varela, que, por um tempo, voltaria à fazenda da família em Rio Claro, também teve o seu período de estudos em São Paulo e Recife.

Mas, se o deslocamento territorial, em geral obrigatório, entre os românticos, para o exterior, a Corte, ou para centros urbanos dotados de instituições de ensino superior, parece ter sido realmente um forte impulso para a freqüência dos "retornos" e "exílios" na poesia brasileira da época, talvez não seja, entretanto, explicação suficiente para a expansão do motivo. Em parte porque parece ter impulsionado, por vezes, também, atitude literária bem diversa da nostalgia dominante nas "voltas poéticas ao lar". Como indicam as retomadas cômicas da oposição – também forte na literatura oitocentista brasileira – entre campo e cidade, de que seriam particularmente exemplares peças como "O Juiz de Paz da Roça" e "A Família e a Festa da Roça", de Martins Pena, ou "Rio de Janeiro. Verso e reverso", de José de Alencar, e, na virada de século, a revista "O Tribofe", de Artur Azevedo. Além disso, as condições de vida dos escritores naturais da província durante o século XIX brasileiro não podem explicar, é claro, a centralidade do tema da volta à casa, por exemplo, nos romantismos europeus.

Tampouco se pode explicar assim a longevidade deste motivo em tradições literárias e períodos históricos bastante diversos. E que vão do canto XIX, em especial, da *Odisséia* de Homero ao canto V do *Guesa errante* de Sousândrade, passando por filmes como *O espelho* e *Nostalgia*, de Andrei Tarkovski, e pelo Ingmar Bergman de *Morangos silvestres*, por exemplo. E que incluem desde romances como *O lustre*, de Clarice Lispector, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, ou *Rastros de verão*, de João Gilberto Noll; ao Thomas Wolfe de *You can't go home*

again, a um filme como *Amarcord* de Fellini ou a uma peça como *O jardim das cerejeiras,* de Tchekhov. Em todos esses casos, e em tantos mais, é o mesmo motivo – o retorno à casa – que, em contextos estéticos e históricos particulares, e com diferentes tratamentos, se repete e se diversifica, como se pode verificar por meio apenas dessa listagem meio aleatória de exemplos.

Um mesmo tema, mas em versões e com significações diversas, como a ressalva de Brito Broca quanto aos "nossos dias" já indicava. Como o contraste entre a imagem do passado numa das odes de William Wordsworth e num poema, várias décadas posterior, de Alfred Tennyson ajuda a ressaltar.

Seguindo operação mental habitual nessas retomadas do tema da volta à casa, Wordsworth parece condensar, na sua "Intimations ode" (1807), as imagens da casa e da infância, convertendo o poema numa reflexão sobre os tempos de criança, sobre o passado individual. Na verdade, mais até numa espécie de glorificação da infância, tempo de "splendour in the grass", "glory in the flower", do qual se diz, ainda nas primeiras linhas da estrofe inicial:

> There was a time when meadow, grove
> and stream,
> The earth, and every common sight,
> To me did seem
> Apparelled in celestial light,
> The glory and the freshness of a dream.

Os traços celestiais e esplendores infantis wordsworthianos se modificariam, no entanto, significativamente, na retomada tennysoniana do tema. Toda essa "luz celestial", a glória e o frescor da infância da "Intimations ode" revestindo-se, no In memoriam (1850), de Tennyson, de contornos incertos, ambígüos, e impregnando-se de aspectos "noturnos", e de interrogações:

> And was the day of my delight
> As pure and perfect as I say?
> The very source and fount of Day
> Is dash'd with wandering isles of night.

Exemplares, por seu turno, de um modo bastante diverso de enfocar viagens – mais ou menos nobres – de retorno são dois quadros de Giorgio De Chirico que se apresentam, em parte, como retomadas modernas deste tema antigo. Num deles, *A alegria do retorno*, de 1915, o aspecto deserto, imóvel, escuro, de *terra*, ao que parece, *incógnita*,[3] da paisagem urbana pintada põe em xeque, paradoxalmente, tanto a alegada "alegria" do título, quanto a idéia mesma de regresso a um lugar conhecido. No outro quadro, *O retorno de Ulisses*, já de 1968, é diretamente Ulisses, figura paradigmática do motivo do retorno, que se acha em pauta. E é com certa crueldade, e uma representação propositadamente tosca, quase uma "ilustração barata", que se fecha, entre os limites de uma casa, a imagem insólita de um pedaço de mar com um único navegante num barco a remo, figura que é na verdade parte do chão da sala. Reduz-se, pois, com uma simples indicação de paredes talvez caseiras, a dimensão épica do percurso de Ulisses, que parece limitado, assim, a navegar numa quase poça de mar em território prédemarcado.

Um redimensionamento pictórico nada ingênuo, como este de Giorgio De Chirico, do motivo da volta à casa, parece apontar, então, para certa consciência melancólica inevitável de que se está lidando, em tais retornos – como se lê, a certa altura, no romance *A repetição*, de Peter Handke – com "restos, remanescentes e cacos de algo irrecuperavelmente perdido", de algo que, na realidade, "não podia mais ser recomposto por nenhum artifício do mundo".[4] Em especial em se tratando de algo da consistência das delícias, luzes e dos esplendores perdidos de que tratam os dois poemas referidos, de Wordsworth e Tennyson. Daí a dimensão diminuta, e sísifica, e o cenário íntimo, mas propositadamente "barato", da viagem entre quatro paredes do Ulisses pintado por De Chirico. Daí, por outro lado, e noutro contexto, a revisão geralmente cética de "canções do exílio" e "retornos" empreendida na literatura brasileira moderna.

Sobre as transformações por que passa o tema nos anos 1920 e 1930, há uma análise atenta de Mário de Andrade em "A poesia em 30". Aí, tomando como ponto de partida o "Vou-me embora pra

Pasárgada" de Manuel Bandeira, compara os tratamentos romântico, parnasiano e moderno de tais exílios e retornos:

> Nos poetas românticos o tema do exílio e do desejo de voltar é freqüente. Com o neo-Romantismo dos nossos parnasianos, o tema dos barcos, das velas que partem e "não voltam mais" foi substituindo a ave que voltava ou queria voltar ao ninho antigo. No... neo-neo Romantismo dos contemporâneos, o despreendimento voluptuosamente machucador, a libertação da vida presente, que se resume na noção de partir, agarrou freqüentando com insistência significativa a poesia nova.[5]

As variações de tratamento fazendo-se acompanhar, na literatura brasileira moderna, por diversas formas de desmontagem dos aproveitamentos anteriores do tema. Lembre-se, nesse sentido, das muitas retomadas humorísticas da "Canção do exílio" de Gonçalves Dias, de que são exemplares a "Canção do regresso à pátria", de Oswald de Andrade, na qual, como se sabe, palmeiras viram palmares e o mar é que passa a gorjear, ou a "Canção do exílio" em macarrônico de Juó Bananére, na qual se fala de uma "abobora celestia" que "Tê moltos millió di strella / Che non tê na Inglaterra", e que se encerra com galinhas no lugar de sabiás: "Na migna terra tê parmeiras / Dove ganta a galligna dangola: / Na migna terra tê o Vaporelli, / Chi só anda di gartola". Outro alvo freqüente, nessa linha, foi o poema "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu, do qual Oswald de Andrade, em poema com o mesmo título, incluído em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, desmancha em parte a paisagem – "Debaixo da bananeira / sem nenhum laranjais" –, e em "Meus sete anos", outra glosa ao texto, tira certa aura de ingenuidade infantil, aproximando a família de uma instituição financeira, na qual o pai "descontava cheques / no guichê do coração".

Quando Mário de Andrade estabelece, porém, o seu esboço de tipologia das versões românticas, parnasianas e modernas para partidas e regressos poéticos, o que parece realmente separar o tratamento moderno do romântico, a seu ver, é o fato de, em vez do privilégio

temático do retorno, como nos escritos oitocentistas, a ênfase ter passado, na literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, para o "desejo de partir". Desejo presente em autores como Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Augusto Meyer e Sérgio Milliet, segundo a lista breve de Mário. Da incapacidade de resolver o cotidiano numa prática de felicidade teria surgido, então, lê-se em "A poesia em 30", "essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de partir pra uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie". Tendência que teria encontrado no "Vou-me embora pra Pasárgada" de Bandeira "a sua cristalização mais perfeita". E que teria sua dissociação dos movimentos de partida e de retorno tematizada claramente pelo próprio Mário de Andrade em "Danças" (1924): "Aquele quarto me sufoca, / Prefiro ar livre, / Não voltarei".

A simples necessidade de retomada e desmontagem de certos motivos – no caso, o da volta à terra natal, à infância – parece sublinhar, todavia, a importância, para os modernistas, do diálogo com a literatura romântica. Com a diferença evidente, na retomada específica de canções do exílio e poemas-evocações, de, ao contrário do que ocorre na literatura do século XIX, cessar, no "vou-me-emborismo" moderno, a persistência da imagem do regresso (sonhado ou realizado pelo sujeito lírico), central ao enfoque romântico do tema. Imagem que, no entanto, parece conviver, surdamente, com esse "desejo de partir", bastando contrapor, nesse sentido, um poema como "Profundamente" ao "Vou-me embora pra Pasárgada", de Bandeira. Ou lembrando a refiguração desses retornos a casa na poesia drummondiana pós-*Boitempo*.

Remember! Souviens-toi! Esto memor!

Mesmo quando se tem em mente apenas o panorama romântico, ficam patentes os desdobramentos, a diversidade de versões destes exílios e retornos. Ao mesmo tempo, estabelecendo-se delimitação menos ampla, é possível perceber como o motivo se fixa e se repete sistematicamente no período. Por vezes isso se dá sob a forma da evocação amorosa, motivada pelo retorno a um lugar no qual se parece ter sido feliz um dia. E, nessa linha, é paradigmática a conhecida

meditação de Lamartine sobre o "Lac de B...", com seu pedido à paisagem de grutas, floresta e rochedos para que guardasse a lembrança de uma noite, e com suas perguntas ao tempo sobre as horas que devora, sobre a possibilidade de se deter ao menos um único dia:

> " Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
> Que faites-vous des jours que vous engloutissez?
> Parlez: nous rendrez-vous ces extases sublimes
> Que vous nous ravissez? "

Por vezes, como no poema de Wordsworth sobre "Tintern Abbey", trata-se de retorno sem qualquer conotação amorosa, ao contrário da meditação lamartiniana. Trata-se, nesse caso, de uma espécie de diálogo entre o instante presente e uma imagem passada, entre uma sensação atual de prazer, uma paisagem percorrida naquele exato momento, e uma visão, uma visita anterior, redimensionada necessariamente, no entanto, por uma sensação inevitável de distância temporal. O que serve de impulso para uma intensificação da consciência do tempo – "*I cannot paint / What then I was*" – e uma reflexão voltada para sua ação sobre o próprio sujeito que revê o lugar. E, ao mesmo tempo, para uma temporalização da paisagem no poema, para a compreensão diferenciada de um quadro natural quando revisto cinco anos depois:

> "That time is past,
> And all its aching joys are now no more,
> And all its dizzy raptures. Not for this
> Faint I, nor mourn nor murmur; other gifts
> have followed (...)
> For I have learned to look on nature, not as in the hour
> of thoughtless youth; but hearing oftentimes
> The still, sad music of humanity (...)".

Noutras versões do tema não são bem as transformações do observador, e seu aprendizado do tempo, que uma paisagem a rigor idêntica evidencia, mas é, ao contrário, esta mesma vista que parece se dissolver a um novo olhar. A ponto de, por exemplo, William Turner – que, aliás, jamais foi à Grécia – legendar uma de suas aquarelas, de

1822, com uma espécie de aviso, tirado de Byron, de que a paisagem em questão apenas recobria outra – já inexistente – que de fato se pretendera evocar: "*T'is living Greece no more*".

O movimento de retorno, quando em direção, não a este ou àquele lugar, mas à terra de origem propriamente dita, pode anunciar, por vezes, uma espécie de termo final, a figuração de uma aproximação inevitável da morte no caminho desse sujeito-que-volta. Basta pensar, nesse sentido, num quadro como "Neubrandenburg", de Caspar David Friedrich, representação crepuscular da terra dos avós do pintor, vista à distância, à qual parecem se dirigir os dois viajantes situados no canto direito, de costas para o possível observador da tela. Como a sugerir que o seu olhar, acompanhando o dos personagens do quadro, mire também Neubrandenburg ao entardecer. Paisagem-de-origem neste caso em ambiência outonal nada gratuita, se considerado o comentário de Helmut Börsch-Supan num livro de 1989 sobre o pintor: "A terra de origem tem sempre, para Friedrich, a significação do outro mundo, no sentido em que se pode considerar a morte como um retorno ao estado de origem".[6]

Onde, no entanto, as voltas a casa, e os movimentos retrospectivos em geral, se tornariam mesmo obrigatórios, no universo romântico europeu, seria num de seus gêneros mais característicos, nas histórias de formação. Nesses relatos, circulares, mas "progressivos", de processos habitualmente sofridos de autodescoberta, de autoformação, os movimentos de retorno costumam ter papel preponderante. Não é à toa, por exemplo, que Adalbert Von Chamisso, em meio a uma viagem de "aprendizado científico" das coisas do mundo a bordo do navio Rurik, se veja transportado seguidamente, numa série de sonhos, do Cabo Horn ou do Mar da China em direção à casa paterna da infância. Nessas visões, sempre as mesmas, Chamisso se revê criança e reencontra a casa e os pais já mortos, "como se não tivesse crescido desde estes anos".[7]

Não é de estranhar também que, num livro como o *Sartor Resartus*, de Carlyle, que, ao relatar a vida e as opiniões de Diogenes Teufelsdröckh, glosa as histórias de formação, se brinque com os

retornos subjetivos românticos. E que, por exemplo, num capítulo intitulado justamente "Gênesis", se narre não como uma "gênese", mas como um "êxodo", o aparecimento no mundo do *clothes-philosopher,* e protagonista, Teufelsdröckh. E que se repitam, por outro lado, no capítulo seguinte, mas com título propositadamente auto-irônico – "Idyllic" –, os retornos à infância ("Happy Season of Childhood (...) In such rose-coloured light does our Professor, as Poets are wont, look back on his childhood") e as viagens de aprendizado ("He glides from country to country, from condition to condition, vanishing and re-appearing, no man can calculate how or where") tão freqüentes nos poemas e romances de formação românticos. Não, é claro, sem que, no meio dessa sátira-de-formação, o narrador do *Sartor Resartus* deixe de enfatizar comicamente, sempre que possível, a necessidade e a motivação de tais miradas retrospectivas, sobretudo as mais longínquas:

> ... as in every phenomenon the Beginning remains always the most notable moment; so, with regard to any great man, we rest not till, for our scientific profit or not, the whole circumstances of his first appearance in this Planet, and what manner of Public Entry he made, are with utmost completeness rendered manifest.

O que, no caso da "obscura extração" do Professor Teufelsdröckh, em vez de torná-lo "notável", contribui apenas para sublinhar sua "natureza enigmática", sua imagem humorística.

Objeto de comédia, parada onírica em meio a uma volta ao mundo, evocação sentimental ou passo necessário à autoconsciência, o fato é que, na perspectiva romântica, como sintetizaria Novalis, se está "sempre voltando para casa". E, mesmo fora do âmbito individual, não é de estranhar que Schelling figurasse como um retorno à casa a possível recuperação pela humanidade de uma unidade perdida. Não um mero retorno, como observa Geoffrey H. Hartman em "Romanticism and Antiself-consciousness".[8] Mas um retorno-em-diferença, via conhecimento, à "naïveté", a uma espécie de "segunda inocência". Na realidade, uma "inocência organizada", diz Hartman, citando Blake; uma outra unidade.

Há, pois, nesses retornos, uma passagem característica da unidade à divisão e, desta, a uma nova, e "ascendente", unidade. Marcada, nas histórias de formação, geralmente por um movimento de negatividade, de confrontação entre formas diversas da consciência, entre o sujeito e sua sombra, entre um eu antigo e outro atual, que dialogam, por vezes, ao longo do tempo, em meio a uma explícita lacuna temporal. Desdobramento de que há um registro exemplar no *Wilhelm Meister* de Goethe no momento em que o seu protagonista revê, com alguma distância, seus anos de aprendizado e visualiza "pela primeira vez sua imagem fora dele, não um segundo eu, como num espelho, mas um outro eu como num retrato".

Movimento registrado, também belamente, no segundo canto do poema *The prelude*, de Wordsworth, quando o seu sujeito procura retraçar "the simple ways in which childhood walked":

> A tranquillising spirit presses now
> On my corporeal frame, so wide appears
> The vacancy between me and those days
> Which yet have such self-presence in my mind,
> That musing on them, often do I seem
> Two consciousnesses, conscious of myself
> And of some other Being.

Meyer Abrams, num grande livro sobre o romantismo, *Natural supernaturalism*, na sua análise dessas histórias de formação (da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, ao *Hyperion*, de Hölderlin, a *Fall of Hyperion*, de Keats), em meio às quais *The prelude* ocupa posição central, chama a atenção para o papel dessas cenas de confronto e reconciliação – com uma paisagem, um estágio de consciência ou um momento particularmente significativo – no processo de autoconhecimento que nelas se relata. E durante o qual freqüentemente a busca de unidade desses sujeitos-em-processo-de-formação recebe a figuração de uma viagem de volta à casa.

"A *Bildungsgeschichte* da filosofia romântica da consciência", diz Abrams, "tende a ser imaginada sob a forma narrativa de uma *Bildungsreise* cujo fim é o seu próprio começo".[9] Daí o protagonista de

"The rime of the ancient mariner", de Coleridge, sair de sua "terra natal" e voltar, ao final de seu percurso expiatório, ao seu "próprio país". Com a diferença, porém, conforme sublinha Abrams, de os três elementos da paisagem natal destacados originalmente (a igreja, o morro e o farol) reaparecerem depois, no momento da volta, com a ordem trocada. Daí, também, *The prelude* ser iniciado e concluído com uma caminhada. Com a diferença, neste caso, de o segundo passeio ser, na verdade, a subida de uma montanha. Como se a circularidade, se o movimento mesmo subjetivo de retorno se fizesse tensionar necessariamente, nessas "voltas à casa" românticas, por uma experiência intensificada do "tempo do mundo" como sucessão, fluxo. Consciência temporal ancorada, neste caso, é claro, no contexto pós-Revolução Industrial, pós-Revolução Francesa dos escritores românticos europeus.

Imaginação geográfica

Com relação às voltas à casa do Romantismo brasileiro, a história é outra. Se persiste a atenção ao caráter temporal próprio ao motivo, ele é, por outro lado, submetido, nessas retomadas locais, a um nítido processo de territorialização. Qualquer tema no Brasil de meados do século XIX, no período que se segue à Independência política, parece dever contribuir irremediavelmente, de algum modo, para a afirmação da nacionalidade, para a configuração – de acordo com os limites do Império – de uma paisagem coesa, "americana", singular. E, nessa linha, é significativo que a popularização do tema do retorno na poesia romântica brasileira tenha se dado, sobretudo, sob a forma – espacializada – da canção do exílio.

Há, é claro, toda uma série de retomadas do motivo em que a "evocação", e não a demarcação geográfica da paisagem, é a nota dominante. Não é à toa que Brito Broca, no seu comentário, em *Horas de leitura*, a respeito do motivo do regresso ao lar, começa, sem ligar para a vinculação parnasiana do poeta, citando exatamente Luís Guimarães Júnior e um "soneto de evocação". Um soneto, como "Visita à casa paterna", cheio de reticências, exclamações, inconclusões, em que sequer se chega a descrever o objeto da visita: "Era esta sala...

(Oh! se me lembro! e quanto!) / Em que da luz noturna à claridade / Minhas irmãs e minha mãe... O pranto // Jorrou-me em ondas... Resistir quem há de?". É como se a repercussão mesma do tema, já mais do que assimilado pelo público das últimas décadas do século XIX, garantisse de antemão o efeito nostálgico do poema. E permitisse a Guimarães Júnior deixar em branco tanto o movimento de retorno, quanto a referência à casa propriamente dita, privilegiando as exclamações e o pranto do sujeito lírico. E prefigurando, de certo modo, reação semelhante para o seu leitor: "Resistir quem há de?". Num movimento, de sentimentalização do sujeito e do próprio tema da volta à casa, bastante diverso dos retornos e desdobramentos da subjetividade característicos das histórias-de-formação do Romantismo europeu.

As reticências do soneto de Luís Guimarães Júnior apontam, todavia, ainda, para a existência de diversas "voltas ao lar" anteriores e semelhantes à sua. Lembre-se, nesse sentido, de poemas como "A infância", de Gonçalves de Magalhães, "Meus oito anos" ou "No lar" ("E a casa? (...) as salas, estes móveis... tudo, / O crucifixo pendurado ao muro... / O quarto do oratório... a sala grande / Onde eu temia penetrar no escuro!..."), de Casimiro de Abreu, a oitava secção da "Juvenília" ("Tenho saudades dos prados, / dos coqueiros debruçados / À margem do ribeirão, / E o dobre d'Ave Maria / Que o sino da freguesia / Lançava pela amplidão!"), de Fagundes Varela. Ou como a conhecida versão de Castro Alves ("Eu – andorinha entregue aos vendavais do inverno, / Ia seguindo triste p'ra o velho lar paterno") para o tema do retorno, que seria convertido em verdadeiro "*Ubi sunt?*" ("Onde estão as crianças – grupo alegre e risonho / – Que escondiam-se atrás do cipreste risonho..."), em listagem de perdas, no seu poema "A Boa Vista":

> Entremos!... Quantos ecos na vasta escadaria,
> Nos longos corredores respondem-me à porfia!...
> Oh! casa de meus pais!... A um crânio já vazio,
> Que o hóspede largando deixou calado e frio,
> Compara-te o estrangeiro – caminhando indiscreto
> Nestes salões imensos, que abriga o vasto teto.

Mas eu no teu vazio – vejo uma multidão
Fala-me o teu silêncio – ouço-te a solidão!...
Povoam-se estas salas...
E eu vejo lentamente
No solo resvalarem falando tenuemente
D'est'alma e d'este seio as sombras venerandas
Fantasmas adorados – visões sutis e brandas...
Aqui... além... mais longe... por onde eu movo o passo,
Como aves, que espantadas arrojam-se ao espaço,
Saudades e lembranças s'erguendo – bando alado –
Roçam por mim as asas voando p'ra o passado.

A simples observação destes últimos versos do poema de 1867 de Castro Alves já ajuda a distinguir essas "evocações" dos "retornos" com desdobramentos da consciência (lembre-se de *The prelude*) ou de figurações da paisagem (como em "The two April mornings", também de Wordsworth) que caracterizam os poemas e romances de formação dos Romantismos europeus. No caso de "A Boa Vista", os domínios da subjetividade e da paisagem, bem demarcados, não se vêem ameaçados, em momento algum, pela incerteza ou pela duplicação. Nada de dúvidas entre "Phantom or fact" como no poema de Coleridge. O "bando alado", os fantasmas, as visões e lembranças, que percorrem o poema de Castro Alves, se parecem "resvalar lentamente no solo" e "roçar" pelo sujeito, têm, segundo se lê, natureza distinta – de sombra, alada –, e território com delimitação própria – o passado.

Porque não há propriamente uma interferência de tempos ou o confronto entre figurações diversas da subjetividade nessas voltas à casa do Romantismo brasileiro. Trata-se, geralmente, aí, de um sujeito, coeso, que visita um lugar do passado ou pensa na sua infância, chora ou lamenta a juventude perdida, sem, no entanto, maiores movimentos auto-reflexivos motivados por essas imagens e temporalidades diferenciadas. Em vez de "duas consciências", como se refere, a certa altura, Wordsworth, ou da visualização de um outro eu, como no *Wilhelm Meister*; em vez da possibilidade de "the days gone by / return upon me almost from the dawn of life", como no livro XII de *The prelude*; no caso da poesia da "volta ao lar" dos românticos brasileiros,

as coisas passadas parecem estar realmente de todo mortas. Inclusive as "versões" anteriores do próprio sujeito-que-lembra. Podem ser objeto de recordação, de lamento, mas não se mostram capazes de motivar maiores alterações no quadro presente registrado nos poemas.

Não é de espantar, então, que, no texto de Castro Alves, se chegue a falar literalmente de relíquia, de ruína. E que se espacializem as diferenças temporais, visualizadas como "distância", como "vazio"; como um "mais longe" intransponível. Atitude oposta a certo cultivo cuidadoso de incertezas nas tematizações de retornos nos Romantismos europeus. De que é particularmente exemplar uma nota breve como "Reality's dark dream", de Coleridge, na qual, seguindo trilha inversa à de "A Boa Vista", em vez de territórios bem marcados, indefinem-se os campos do sonho e da vida real, a consciência de si e do mundo, e a própria estruturação lírica – subitamente fragmentária:

> "I know 'tis but a dream, yet feel more anguish
> Than if 'twere truth. It has been often so:
> Must I die under it? Is no one near?
> Will no one hear these stifled groans and wake me?"

Há, pois, aí, uma extensão dos limites do sonho, e se, por um lado, se confirma a consciência do caráter onírico da sensação de medo, por outro lado, se empresta a ela um domínio para além das fronteiras entre verdade e sonho. Indeterminações quebradas por vezes rapidamente, e sem muita metafísica, no Romantismo brasileiro. Como na fórmula corriqueiramente exemplar de Casimiro de Abreu: "O sonho dura um instante".

Margens nítidas, então, entre o sujeito e a paisagem do seu passado, nos poemas-evocações; delimitação igualmente precisa – em geral em contraste com o "Estrangeiro" – da terra de origem, nas canções do exílio do Brasil oitocentista. E se a "espacialização" parece ser a regra, não é mesmo de estranhar a disseminação de textos marcados exatamente pela territorialização da idéia de pátria, como é o caso dos poemas-de-exílio. Nem é de estranhar, ainda, o diálogo do romantismo brasileiro com essa "tradição do retorno", passível, nesta

revisão local, de impulsionar delimitações poético-paisagísticas da nacionalidade. E de exercitar uma forma geográfica de imaginação, que seria, aliás, dominante nas manifestações culturais oitocentistas brasileiras.

Imaginação geográfica perceptível até mesmo nas charges e figuras mais díspares divulgadas nas revistas ilustradas da época. E nas quais se evidencia um gosto cartográfico peculiar. Há, por exemplo, o mapa estilizado da Europa, sobre o qual caminha um "judeu errante", inserido na *Semana Ilustrada* de 28 de junho de 1863. Há a contracapa do número de 25 de agosto de 1867, da mesma publicação, na qual se remenda um mapa do Brasil. Há desde inúmeros "mapas do teatro da guerra", divulgados durante a Guerra do Paraguai, à caminhada fantástica do Dr. Semana e do seu Moleque, desenhados por Henrique Fleuiss, sobre uma parte do globo terrestre, no número de 11 de setembro de 1864 da mesma revista. Imaginação geográfica manifesta de modo diferenciado, mas, na verdade, obrigatória, então, para que se pudesse figurar, em meio aos mais diversos conflitos provinciais, ao menos enquanto território, enquanto "império", uma comunidade compacta, singular, nacional, no país.

Daí a divulgação, em meados do século XIX, de diversos projetos de "carta do império", um deles veiculado pela *Minerva Brasiliense* de 15 de fevereiro de 1844. Daí a reivindicação, em 1845, de uma "descrição geral e circunstanciada de todo o Império", como se lê no prólogo do *Dicionário geográfico, histórico e descritivo do Império do Brasil*, de Milliet de Saint-Adolphe, para a qual chama a atenção Ilmar Rohloff de Mattos em *Tempo Saquarema*. Daí, ainda, diante da falta do "nexo da nacionalidade espontânea", segundo comenta Sales Torres Homem no segundo número da *Minerva Brasiliense*, a urgência de mapas pormenorizados, completos, exatos, do país. Só assim "os curiosos das cousas da pátria", diz ele, "melhor poderiam dar-se ao estudo do que nela há". E se contribuiria para "despertar no espírito de nossa juventude o nobre sentimento de amor de pátria, que torna o cidadão capaz dos maiores sacrifícios, e o eleva acima dos cálculos mesquinhos do interesse individual".[10]

Necessidade imperiosa, no Brasil do século XIX, de uma figuração geográfica da nacionalidade a que parece se vincular, no terreno literário, a afirmação da "canção do exílio" como forma privilegiada de expressão poética e de retomada, então, do motivo do retorno.

Tudo é exílio

Não faltam exemplos de poemas descritivos da terra natal – confrontada, sempre que é o caso, com vantagem, a outras – na cultura literária brasileira. Da silva "À ilha de Maré", de Botelho de Oliveira, à "Descrição da ilha de Itaparica", do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, a um poema como "Ao chegar à Bahia" ("Salve ó berço onde vi a luz primeira! / Risonhos montes, deleitosos ares! / Eu te saúdo ó pátria!"), de Domingos Borges de Barros, ou ao texto dedicado a Vila Rica por Cláudio Manuel da Costa. O que parece, de saída, distingui-los, na sua maioria, das canções do exílio românticas é, como salienta Sérgio Buarque de Holanda em "O mito americano", a respeito do poema de Botelho de Oliveira, o fato de "o sentimento que inspira seu canto" ser "no fundo particularista e de uma espécie antes paroquial do que nacional", o fato de mesmo quando neles se fala em "pátria" esta ter, em geral, o "significado restritivo, de simples lugar de nascimento ou residência".[11]

Há, nesse sentido, um poema de Gonçalves de Magalhães, incluído nos *Suspiros poéticos e saudades* (1836), quase dez anos anterior à "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, que prefigura e já trabalha muitas das imagens que seriam centrais à canção de 1843. E que pode ser contrastado, também, a título de exemplo, aos poemas descritivos do período colonial.

Trata-se de "A dia 7 de setembro, em Paris", texto com o qual Gonçalves Dias parece mesmo dialogar claramente. Nele, o sujeito, distante, pede à fantasia que o ajude a recompor o "enérgico quadro" pátrio, o que diz ser "em vão", pois "nem longe do seu ninho o canto exala / O sabiá canoro". Além desta referência ao sabiá, da imagem

do poeta exilado, da "pátria", de que não se esquece em troca das "grandezas que oferece a Europa", e da reiteração do confronto entre a terra natal e as "longínquas plagas", outros aspectos, mais adiante recompostos por Gonçalves Dias, vão estar presentes no poema de Gonçalves de Magalhães.

Veja-se, por exemplo, sua primeira estrofe:

Longe do belo céu da Pátria minha,
Que a mente me acendia,
Em tempo mais feliz, em qu'eu cantava
Das palmeiras à sombra os pátrios feitos;
Sem mais ouvir o vago som dos bosques,
Nem o bramido fúnebre das ondas,
Que n'alma me excitavam
Altos, sublimes turbilhões de idéias;
Com que cântico novo
O dia saudarei da Liberdade?
Ausente do saudoso, pátrio ninho,
Em regiões tão mortas,
Para mim sem incantos, e atrativos,
Gela-se o estro ao peregrino vate.
Tu também, que nos trópicos te ostentas
Fulgurante de luz, e rei dos astros,
Tu, oh sol, neste céu teu brilho perdes...

Há sabiá, bosques, palmeiras, um belo céu, um sujeito saudoso, e até mesmo, já na quarta estrofe, a oposição entre um "lá", onde se respira vida, e um "aqui" remoto demais, por meio da qual fica realçada a imagem da "Pátria" distante. E, no entanto, não foi, como se sabe, Gonçalves de Magalhães o responsável pela definição dos recursos expressivos, da perspectiva "justa", com que se enformariam de modo particular, no Romantismo brasileiro, a nostalgia e o tema do retorno. Os elementos a serem enfatizados já se achavam, de algum modo, no poema de Gonçalves de Magalhães, mas caberia a Gonçalves Dias determinar – com extrema economia de recursos e um uso calculado de repetições e intensificações – sua forma "própria" de organização.

Segundo Antonio Candido, com Gonçalves Dias, "o que antes era tema" se torna "experiência".[12] E se, de fato, o que primeiro chama a atenção, na "Canção do exílio", é a técnica de composição, a concentração a que se submetem aí o motivo tradicional e os elementos locais, o que parece ter permitido tal síntese poética a Gonçalves Dias é um evidente diálogo, atento, cheio de exclusões, com versões anteriores e contemporâneas de tema semelhante. Daí, por exemplo, o seu descarte do "descritivismo", da ênfase em longas cenas de natureza, característica de certos "poemas descritivos" do período colonial. Daí, também, o abandono, neste caso, da forma – menos intensa – da meditação, adotada por Magalhães, em prol de um poema curto, de ritmo bem marcado (canção), e poucos – e repetidos – elementos. Daí, ainda, seguindo o enfoque de Magalhães, a preferência por uma delimitação espacial ("lá" *versus* "cá"), e não por um contraste de temporalidades, na figuração, à distância, da terra de origem.

Não que se possa tomar a "Canção do exílio" apenas como um exercício de imaginação geográfica. A simples presença de um trecho do *Wilhelm Meister* como epígrafe já parece apontar noutra direção. Na do aproveitamento do motivo do retorno como recurso de visualização da experiência do tempo nos romances de formação europeus. E se, no interior do seu poema, Gonçalves Dias parece optar por tratamento diverso, espacializado, do tema, a referência inicial a Goethe impõe a percepção de outras abordagens possíveis, tensiona, mesmo enquanto mote breve, a perspectiva adotada. E parece introduzir, como uma espécie de subtexto, marcas de tempo nessa paisagem natal com sinal de mais da "Canção do exílio".

Porque não é simplesmente de um lugar distante que fala Mignon, no trecho citado por Gonçalves Dias, mas de um outro tempo a que se desejaria retornar:

> Conheces a região do laranjal florido?
> Ardem, na escura fronde, em brasa os pomos de ouro,
> No céu azul perpassa a brisa num gemido,

O mirto não se move nem palpita o louro...
Não a conheces tu?
Pois lá, bem longe, além,
Quisera ir-me contigo, ó meu querido bem!

E a casa, sabes tu? Em luzes brilha toda,
E a sala e o quarto. O teto em colunas descansa.
Olham, como a dizer-me, as estátuas em roda:
Que fizeram de ti, ó mísera criança?
Não a conheces tu?
Pois lá, bem longe, além,
Quisera ir-me contigo, ó meu senhor, meu bem!

Conheces a montanha ao longe enevoada?
A alimária procura entre névoas a estrada...
Lá, a caverna escura onde o dragão habita,
E a rocha donde a prumo a água se precipita...
Não a conheces tu?
Pois lá... bem longe, além,
Vamos, ó tu, meu pai e meu senhor, meu bem![13]

No decorrer da narrativa de Goethe, se daria uma localização definida – a Itália – para este "lá" da cantiga de Mignon. Mas a sua entonação nostálgica, que seria percebida, no romance, por Wilhelm, além de dominar toda a segunda estrofe da canção, parece indicar, de modo inequívoco, um outro tempo, misturado à descrição da paisagem. E parece apontar – "Não a conheces tu?" – para um outro tipo de "lá, bem longe, além", cuja localização não é propriamente espacial, mas temporal – a infância. A indagação das estátuas – "*Que fizeram de ti, ó mísera criança?*" –, presente na segunda estrofe de Mignon, mas de fora da epígrafe da "Canção do exílio" gonçalvina, parece, entretanto, rondar os seus "mais". E apontar para uma dimensão temporal, aparentemente ausente, neste exercício de paisagismo também por ausência que é o poema de Gonçalves Dias.

Será que esses olhos são meus?

Se a epígrafe tirada do *Wilhelm Meister* poderia ter sugerido, nas canções do exílio que se seguem à de Gonçalves Dias, o aproveitamento não só do tema do retorno, mas também de alguns de seus desdobramentos característicos nas histórias de formação, não foi isso que se deu. A ênfase passou a recair, na poesia romântica brasileira da segunda metade do século XIX, ora numa retomada do descritivismo (lembre-se "Minha terra", de Casimiro de Abreu), numa ampliação do número de elementos "locais" empregados por Gonçalves Dias (como em "Na minha terra", de Álvares de Azevedo); ora numa exposição sentimental maior do sujeito lírico (vide "Ao avistar o Rio de Janeiro" e "Adeus ao mundo", de Laurindo Rabelo, ou "Suspiros", de Casimiro de Abreu); ora numa transformação "interessada" de cenário (como em "A canção do africano", de Castro Alves, onde o escravo é que entoa um canto de "saudades do seu torrão").

O Romantismo brasileiro não passaria, porém, inteiramente ao largo da pista goetheana fornecida por Gonçalves Dias e da indicação dos laços entre o motivo do retorno e a reflexão sobre a consciência e a temporalidade, marcante nos romances de aprendizado. E não é à toa que exatamente numa espécie de épico-de-formação como *O Guesa*, de Sousândrade, se tenham trabalhado desdobramentos do sujeito e superposições de vistas semelhantes em tempos diversos, como se faz no seu Canto V. Nem é de estranhar que isso se dê depois de uma glosa das "Noites de Valpurgis" do *Fausto*, no segundo canto, e de uma "evocação" de Gonçalves Dias no quarto canto do poema.

No Canto V, então, o Guesa, de volta à terra natal, procura o solar paterno – a "Quinta da Vitória" – e, em meio ao que é apenas ruína, voltam lembranças, passeiam sombras familiares ("Ante os muros de um céu alvo e magoado / Agora eu vejo as sombras s'elevando, / Que entre a minha esperança e o meu passado / Mudas estão..."), dentre elas a figura materna, que "ia, voltava, nos outros tempos", dentre elas a própria imagem infantil do personagem-peregrino ("Eu me apertava à minha mãe gritando / A tremer ao que eu via, e que inda vejo / Nessas noites da febre e do delírio"). E, nesse movimento de retorno, reconstrói-

se, à noite, por um momento, o solar: "Co'a memória dos seus queridos mortos / Pode qualquer achar-se à beira-mar".

Com o amanhecer, porém, dissolve-se a visão e, com ela, o próprio canto, do qual, segundo o narrador, como da casa, "nada se conserva":

> Ao em torno s'inflama o céu... Delírios...
> Febre não tenho, não; zéfiro brando,
> Brilha a amplidão dos ares; e mas sinto
> O horizonte em redor cambaleiando –
> Oh! ao longo ondeiar vê-se distinto
> O teto do casal!... Oh! oh! descombra!
> Abre-se ao meio!... os ang'los cedem, vão-se,
> Hiante o golfo! a lacerada sombra
> Enchem destroços, que uns nos outros dão-se,
> Que uns aos outros se abatem, s'erguem, somem,
> Surgem, dançam, que rolam do ar, pendendo
> Em seu dia final, que se consomem
> No abalado sepulcro – que tremendo
> Estala e range, e s'esconjuncta, e inteiro
> Rui colossal por terra!

E, diante de tanta ruína, tanto pó, faz-se de novo irremediavelmente noite no poema, pois "do coração / quando baqueia / se derramam as sombras pela terra". Colando-se ao motivo da volta à casa o da "fragilidade das coisas do mundo". Assim como às paisagens da memória, recém-erguidas, acrescenta-se a certeza de sua dissolução. Justaposições que apontam, no caso de Sousândrade, em especial do Canto V de *O Guesa*, para uma inteligentíssima revisão – em parte via história-de-formação, em parte via imaginação geográfica – do tratamento romântico do tema da volta à casa. Revisão na qual, em movimento oposto ao de Castro Alves em "A Boa Vista", por exemplo, cultivam-se incertezas, fragmentações. E, assim, a um eu adulto se acrescenta uma duplicata criança; à voz do narrador, o seu desdobramento eventual na do Guesa; a uma noite real, outra feita da impossibilidade do retorno, das sombras do coração.

Notas

1 Broca, Brito. "Marginália". In: *Horas de leitura.* Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1957, p. 295-296.

2 Cf. Alexandre Eulálio. "Das memórias. Brito Broca". In: *Revista do Livro,* Rio de Janeiro. Ano 6, n. 21-22, mar.-jun. 1961, p. 147.

3 É Pere Gimferrer quem chama a atenção, no seu ensaio introdutório ao volume *Giorgio de Chirico* (Nova York: Rizzoli, 1989), para o caráter de "terra incógnita" de suas paisagens.

4 Handke, Peter. *A repetição.* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 166.

5 Andrade, Mário de. "A Poesia em 30". In: *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 31.

6 Börsch-Supan, Helmut. *Caspar David Friedrich.* Paris: Éditions Adam Biro, 1989, p. 102.

7 Cf. Péju, Pierre. "L'ombre et la vitesse". In: Chamisso, Adalbert Von. *Peter Schlemihl.* Paris: José Corti, 1991, p. 48-49.

8 Hartman, Geoffrey H. "Romanticism and Antiself-consciousness". In: Gleckner, F. e Enscoe, Gerald E. (org.), *Romanticism: points of view.* Detroit: Wayne State University Press, 1989, p. 288 e s.

9 Abrams, M. H. *Natural supernaturalism.* Nova York/Londres: Norton, 1973, p. 191.

10 Cf. *Minerva Brasiliense,* n. 2, 15 de novembro de 1843, p. 51-53. Quanto ao prólogo do livro de Saint-Adolphe se acha citado às p. 9-11 de *O Tempo Saquarema* (São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987), de Ilmar Rohloff de Mattos.

11 Holanda, Sérgio Buarque de. "O mito americano". In: *Capítulos de literatura colonial.* São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 94.

12 Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp. 1975, v. 2, p. 83.

13 Esta tradução, de João Ribeiro, se acha em "Sobre uma epígrafe", de Augusto Meyer. In: Barbosa, João Alexandre (org.), *Textos críticos.* São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/Pró-Memória, 1986, p. 118-119.

AS VÍTIMAS-ALGOZES E O IMAGINÁRIO DO MEDO

O coração do escravo é escuro, tenebroso como noute de tempestade: é abismo profundo e sem luz coberto pela crosta da tristeza íntima e da desconfiança perpétua.
Joaquim Manuel de Macedo, *As vítimas-algozes.*

Jean Baptiste Debret, na sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, no volume de 1839, apresenta duas cenas de "Malhação de Judas no sábado de Aleluia" que, se observadas com os olhos do pânico senhorial, parecem prefigurar, sem querer, os quadros de envenenamento e violência física imprevista por parte dos servos contra seus proprietários, convertidos em espécies de judas ingênuos e em corpos de palha e máscaras, com os quais um escritor como Joaquim Manuel de Macedo procuraria, três décadas depois, amedrontar a população branca e sugerir como única solução possível para tais "malhações" inesperadas uma emancipação gradual dos escravos com plena indenização para seus senhores por parte do governo. Solução que configura a tese básica, reiterada desde o prólogo, e que passa pela conclusão de cada um dos três quadros de escravidão e traição narrados por Macedo no seu volume de novelas-libelo de 1869, *As vítimas-algozes.*

Voltemos, no entanto, por um instante, a Debret e aos alegres algozes dos judas de palha. Lembremos, por exemplo, a aquarela, hoje pertencente ao Museu da Chácara do Céu no Rio de Janeiro, em que se vê uma pequena multidão de passantes e malhadores em torno de um judas já sem a perna direita, que vai sendo arrastada por um molequinho, talvez em direção a um outro grupo de meninos que espancam,

jogado no chão, o seu próprio e pequeno "judas". Chama a atenção, fora a bela agitação desta cena tão cheia de cores e integrantes, o fato de os dois "judas" (tanto o que está em primeiro plano, enforcado numa árvore, quanto o que, no chão, em segundo plano, à direita, está à inteira mercê de três meninos) terem rostos brancos, enquanto a quase totalidade dos espectadores e participantes da "queimação" é de negros. E sem dúvida escravos já que nenhum deles aparece calçado. Brancos, fora os bonecos de palha, só alguns personagens pouco nítidos que se vêem saindo da igreja bem ao fundo da cena. Fora qualquer justificativa bíblica para a brancura de tais apóstolos-de-brincadeira, talvez não tivesse mesmo muita graça repetir num sábado de Aleluia malhação absolutamente idêntica às que se assistiam, a qualquer pretexto, no dia-a-dia. Isto é: de negros. Além disso, o próprio Debret chama a atenção para a camada social a que pertenceriam os malhadores: "a classe indigente".[1] E para alguns de seus alvos prediletos: "personagens importantes do governo",[2] como vira no sábado de Aleluia de 1831. Judas bem postos na vida, malhadores indigentes: esta, então, a distribuição de papéis mais freqüente aos olhos do viajante francês.

Mas o sábado de Aleluia de Debret não se limita a esta aquarela. Procurou detalhar um outro tipo de enforcamento, bem mais caro, envolvendo fogos, efeitos teatrais e dois bonecos presos a uma árvore. Um deles, o Judas habitual, com um saco de dinheiro numa das mãos e uma tabuleta com dizeres hostis pendurada no pescoço; o outro um diabo que se movimenta graças à explosão de alguns foguetes, e, por fim, realiza ele mesmo o enforcamento em meio aos "clamores de alegria do povo apinhado nas ruas e aos aplausos dos espectadores dos balcões".[3] Curioso nesta segunda forma de "queimação" é o fato de os judas continuarem brancos e os dois diabos, ora acorrentados, ora com roupas tão simples quanto as de um criado qualquer, serem ambos negros. Não que a imagem do carrasco negro fosse alguma novidade. E a representação dos executores, de tão demoníaca, não convida propriamente a uma associação direta a qual-

quer figura humana. Persiste, entretanto, como na outra cena pintada por Debret, a cor branca para os bonecos supliciados e a cor negra para os seus algozes.

O que, se no relato de viagem de Debret não chega a ter maior desdobramento, muda de figura quando em 1869, em meio a discussões mais acaloradas em torno da emancipação, ao crescimento das fugas, furtos e crimes de cativos contra proprietários e feitores, à ameaça de cisões no interior da própria classe senhorial, Joaquim Manuel de Macedo constrói um perfil aterrorizante para o escravo, misto de tigre e serpente, de vítima e algoz, capaz de atacar quando menos se espera. Quando os senhores estão dormindo, como em "Simeão – o crioulo"; envenenando o café e as plantações do fazendeiro com raízes desconhecidas, como em "Pai Raiol – o feiticeiro"; minando a "candura" da inexperiente sinhá-moça, no seu próprio quarto, como em "Lucinda – a mucama". Transformando-se, nos três casos, e em movimento sincronizado, escravos em algozes e senhores em vítimas. Vítimas não mais de palha, algozes vistos sem o olhar complacente das famílias senhoriais que descem as escadarias da igreja na aquarela de Debret. A perspectiva nos "quadros literários da escravidão" de Macedo é bem outra. Nada que lembre a "aleluia" de Debret. A violência perde aí qualquer caráter festivo.

E, "perigo negro", de um lado; possível divisão na camada senhorial, de outro: é o medo o eixo dos "quadros exemplares" do escritor emancipacionista. Medo a ser provocado no seu leitor-senhor com cores bem mais carregadas do que as de uma aquarela como a do viajante-pintor, com ênfase na traição e na dissimulação como traços inerentes ao escravo e na ingenuidade e na credulidade como marcas registradas dos fazendeiros e donos de escravos, com recurso freqüente ao melodrama e um único interesse declarado desde o "Prólogo": defender a camada proprietária, demonstrando a necessidade de decretar ela mesma a emancipação antes que tal pudesse se dar por meios mais cruentos, antes que a "nefasta influência" de tais "vítimas-algozes" e de ameaçadoras senzalas pudesse *macular* de modo irremediável fa-

zendas e sobrados brancos. Ou, nas palavras cúmplices do narrador-senhorial de *As vítimas-algozes* ao seu leitor: "*nossas* casas", "*nossas* fazendas".[4] Ameaça direta, portanto.

A literatura como exemplo

Porque é como simples *demonstrações* de idêntica tese – a escravidão é um mal, transforma os cativos em algozes e os senhores em vítimas, escravos –, como *parábolas* que propõem ao leitor uma única conduta possível – a emancipação gradual –, como relatos singulares, mas *exemplares* da mesma regra geral – a escravidão é um cancro, "sífilis moral que infecciona" as casas e fazendas senhoriais –, que se poderiam definir as três novelas que compõem *As vítimas-algozes.* Mesmo fazendo uso de peripécias folhetinescas (sobretudo em "Lucinda – a mucama"), de recursos tomados de empréstimo ao melodrama (como a figura abnegada de pai e senhor do fazendeiro Domingos de "Simeão – o crioulo" ou a cena do assassinato dos proprietários pelo escravo traidor, na mesma novela, em que morrem atingidos pela mesma bala os recém-casados Hermano e Florinda), de um clima de terror, como o de "Pai Raiol – o feiticeiro", trabalhado propositadamente também nas outras histórias; mesmo ficcionalizando exemplos diversos para demonstrar idêntica necessidade emancipacionista, é em direção ao documento e não à ficção que Macedo procura encaminhar os seus "quadros da escravidão".

E é exatamente com base numa oposição bem marcada entre verdade e fantasia que Macedo define o seu ideal verista no prólogo de *As vítimas-algozes*:

> Queremos agora contar-vos em alguns romances histórias verdadeiras que todos vós já sabeis (...) serão romances sem atavios, contos sem fantasias poéticas, tristes histórias passadas a nossos olhos, e a que não poderá negar-se o vosso testemunho.
>
> Não queremos ter segredos nem reservas mentais convosco. É nosso empenho e nosso fim levar ao vosso espírito demorar nas reflexões e no estudo da vossa razão

> fatos que tendes observado, verdades que não precisam mais de demonstração (...).[5]

Isto de não precisarem de demonstração é um truque retórico, é claro. Todo o livro é, na verdade, uma tentativa de afirmar que, sob as histórias de Simeão, Pai Raiol e Lucinda, manifesta-se uma única interpretação todo-poderosa: a de que a escravidão faz vítimas-algozes e deve ser gradualmente extinta sem prejuízo para os grandes proprietários de cativos. Todo o livro repete, em três versões, essa mesma idéia. Idéia que precede a própria construção narrativa das histórias e, de certa maneira, chega mesmo a tomar o seu lugar. O que liga as ações narradas, o que explica o perfil malévolo dos escravos e ingênuo dos senhores, o que justifica os finais trágicos das duas primeiras novelas e o desfecho moralizante da última não é tanto o próprio enredo ou o caráter dos personagens, mas sim a tese emancipacionista, a afirmação de um "perigo negro" crescente, que precedem inclusive a leitura das novelas, que estão expressas desde o prólogo do primeiro volume. E funcionam como chave-mestra, por um lado, para interligar as situações criadas; por outro, para interpretá-las de acordo com a perspectiva emancipacionista e senhorial-em-pânico com que são narradas.

É possível, aliás, estender a *As vítimas-algozes* parte do comentário de Silviano Santiago sobre um outro romance de tese, o *Motta Coqueiro* (1878) do abolicionista José do Patrocínio:

> Existem, pois, obras escritas com recursos tomados de empréstimo à ficção, mas com propósitos que se desviam dos dela, sobretudo porque o interesse maior do romance de tese não é o da dramatização de *problemas*, mas o de uma *idéia* com existência apriorística ao próprio ato de escrever. Antes de pôr em cena um enigma, como se acredita que seja o propósito do texto de ficção, o romance de tese apresenta uma convicção no palco, ou melhor, oferece ao leitor uma idéia já amadurecida pela certeza.[6]

Por isso não é de estranhar que as três novelas de Macedo tenham por final não propriamente um desfecho romanesco, mas a reafirmação

de uma convicção e de uma regra de ação. É exemplar, nesse sentido, o modo como se conclui "Simeão – o crioulo". Assassinados os senhores, realizado o furto por Simeão, seus cúmplices escravos e seu parceiro branco, o Barbudo, capturados e condenados os culpados, a história não termina, no entanto, aí. Terminada a história de Simeão, cabe ao narrador uma outra tarefa: a de afirmar o seu caráter de parábola, de fornecer ao leitor, caso haja ainda alguma dúvida, a chave interpretativa "correta" para compreendê-la. Por isso, uma vez concluída a trama, continua a explicação:

> Concluamos.
>
> Simeão foi o mais ingrato e perverso dos homens.
>
> Pois eu vos digo que Simeão, se não fosse escravo, poderia não ter sido nem ingrato, nem perverso.
>
> Há por certo alguns homens livres que são perversos; exemplo: o Barbudo.
>
> Essa perversidade é porém uma exceção no homem livre.
>
> Entre os escravos a ingratidão e a perversidade fazem a regra; e o que não é ingrato nem perverso entra apenas na exceção. Porquanto, e todos o sabem, a liberdade moraliza, nobilita, e é capaz de fazer virtuoso o homem.
>
> E a escravidão degrada, deprava, e torna o homem capaz dos mais medonhos crimes.[7]

Fica demonstrado, pois, que não é propriamente este Simeão-singular o culpado de tão medonho crime, que este é apenas um caso exemplar e onde se lê "Simeão" deve-se ler "Escravidão". Ela sim, a instituição personificada aí no servo-cria da casa, seria a verdadeira responsável por todos os males relatados.

No entanto, fica faltando um elemento a esta história parabólica de Macedo. Falta a explicitação de uma conduta, de uma forma de agir a ser adotada pelo leitor a partir do momento em que aprende com o narrador-didata o "verdadeiro sentido" do que acabara de ler: "Se quereis matar Simeão, acabar com Simeão, matai a mãe do crime, acabai com a escravidão".[8] Regra de ação sugerida quase com as mesmas palavras ao final de "Pai Raiol – o feiticeiro":

> Pai-Raiol e Esméria, algozes pela escravidão, esses dous escravos assassinos não podem mais assassinar...
>
> E a escravidão, porém, continua a existir no Brasil. E a escravidão a mãe das vítimas-algozes prolífica.[9]

E, ainda com maior ênfase, repete-se na mais amena das três narrativas, "Lucinda – a mucama", mote semelhante:

> Oh! bani a escravidão!... a escravidão é um crime da sociedade escravagista, e a escravidão se vinga desmoralizando, envenenando, desonrando, empestando, assassinando seus opressores.
>
> Oh!... bani a escravidão! bani a escravidão! bani a escravidão!...[10]

Regra de ação idêntica – banir a escravidão – repetida desde o prólogo até a última novela, sem maiores variações e dirigida sempre a um mesmo tipo de interlocutor: um público de senhores, capaz, portanto, de concretizar tais imperativos anti-escravocratas. Não há mesmo qualquer sombra de dúvida no texto de Macedo quanto à posição de classe de seus leitores. Quem teria tanto medo de envenenamentos, furtos, assassinatos e seduções por parte de escravos? Proprietários de escravos, é evidente. E é a eles[11] que se dirige diretamente Macedo desde o prólogo ameaçador: "Porque estas histórias veracíssimas foram de ontem, são de hoje, e serão de amanhã, e infinitamente se reproduzirão, enquanto tiverdes escravos. Lede e vereis".[12]

E não ameaça apenas, demonstra. Algumas vezes argumenta. Sempre tendo em vista interesses da camada proprietária, é claro. E se sugere a emancipação, não é sem pesar os prós e os contras de outras medidas possíveis. De um extremo paternalismo, por exemplo, para com os cativos. Idéia logo rejeitada: "o ressentimento lógico e natural da escravidão faz cedo ou tarde da protegida ingrata",[13] afirma o narrador de *As vítimas-algozes*. Outra hipótese sugerida no livro: uma severidade à beira do cruel como recurso inibidor da audácia escrava. E igualmente afastada: "novo engano, e pior que o outro: a compreensão provoca a reação, a crueldade, a vingança feroz".[14] Terceira e última possibilidade, abandonada ainda com maior ênfase e com expli-

cações quase maquiavélicas deste narrador-cúmplice da classe senhorial: a de educar os próprios escravos. Ou, como se lê em "Pai Raiol – o feiticeiro": "se fizésseis instruir vossos escravos na religião dos seus deveres, instruí-los-íeis também e necessariamente na religião de seus direitos de homem, e teríeis educado e preparado a resistência inteligente dos oprimidos".[15]

Não há, pois, grandes disfarces humanistas na propaganda emancipacionista romanceada de Macedo. Nada de permitir a conscientização "inteligente" dos oprimidos ou quaisquer vinganças, veladas ou ferozes. A emancipação deveria partir dos próprios fazendeiros e proprietários. E não a troco de nada. Com indenização. E substituindo-se a mão-de-obra escrava e velhos métodos de plantio por uma modernização inevitável, louvável e muito mais lucrativa:

> Ainda bem que a força da necessidade e a lição da experiência têm já introduzido em muitas fábricas as máquinas e os processos que economizam tempo, gente e dinheiro, e na preparação e limpa das plantações e sementeiras os instrumentos que produzem igual resultado.[16]

É, pois, com olhos de negociante que se observa e rejeita a escravidão em *As vítimas-algozes*. E enquanto se afirma repetidas vezes no livro que o que se descreve ali é o fato incontestável, são cenas testemunhadas a qualquer momento pelos leitores, há uma espécie de duelo latente que percorre essas novelas exemplares. Não apenas o duelo explícito entre senhores bondosos (a ponto de se utilizarem nomes tão óbvios como "Angélica", "Liberato", "Plácido", ou "Cândida") e escravos traiçoeiros. Mas um outro, que se delineava então de modo mais evidente na camada senhorial brasileira entre padrões estamentais e burgueses de dominação, entre a grande lavoura e o escravismo, de um lado, e trabalho livre e urbanização, de outro. Duelo que às vezes é sugerido nos "quadros da escravidão" de Macedo, como no momento em que Teresa pergunta ao marido Borges para que tantos escravos, em "Pai Raiol – o feiticeiro", ou na discussão sobre os escravos travada entre Florêncio da Silva e seu filho Liberato, em "Lucinda – a mucama". Mas que se desenha com mais clareza, não nesta

ou naquela discussão, e sim na própria necessidade de Macedo escrever o seu livro-libelo. É porque de algum modo se temia uma cisão na classe senhorial que se mostrava necessário o reforço de suas identidades e interesses comuns. Daí o recurso continuado ao temor. Daí a necessidade de se superenfatizar o perigo negro. Ênfase que se, por um lado, funciona como forma de persuasão e coesão, por outro, testemunha tanto o pânico senhorial real diante das atitudes de violência já registradas ou apenas imaginárias por parte dos escravos, quanto o crescimento a que se assistia de fato nas décadas de 1860-1870 da criminalidade escrava no país.

Triplo registro, portanto, se verifica em *As vítimas-algozes*: do esforço de coesão de uma camada social por meio de uma literatura com alto índice de exemplaridade e baixo de ficcionalidade; de um temor senhorial crescente; e, talvez em parte à revelia de Macedo, do cotidiano de escravos domésticos e rurais e do crescimento da resistência negra, diretamente proporcional ao desse pânico branco de seus Simeões, feiticeiros e mucamas.

Traidores são os outros[17]

Negros, estrangeiros, receptadores, homens livres sem profissão definida: estes são alguns dos fantasmas com que se procura solidificar a identidade de classe no interior da camada senhorial em *As vítimas-algozes*. Souvanel, francês, professor de canto e sedutor de Cândida em "Lucinda – a mucama"; Barbudo, figura sinistra, de grande influência sobre Simeão, sempre parado numa venda à beira da estrada e, no final da novela, cúmplice do assalto à fazenda de Domingos e Angélica; Doutor Bonifácio, homem que se faz passar por médico qualificado, responsável em parte pela morte de Teresa, mulher do fazendeiro Paulo Borges, "curandeiro", que se torna inclusive compadre da escrava Esméria em "Pai Raiol – o feiticeiro": estes alguns dos "fantasmas brancos" de Macedo. Todos eles, no entanto, marcados por alguma ligação mais estreita com o mundo dos escravos. Souvanel, na realidade amante da mucama Lucinda, está sempre às voltas com os cativos para que levem bilhetes amorosos e propiciem encontros noturnos com a

Biblioteca Universitária
UFSC

> se palco privilegiado das revoltas individuais e coletivas dos negros escravizados. Isto quer dizer que a resistência escrava estaria se concretizando cada vez mais no próprio lugar de trabalho (no eito e no interior das moradias dos senhores), muito mais do que fora dele, tal como nas tradicionais fugas e quilombos.[22]

Não é de espantar, então, que os personagens escravos de *As vítimas-algozes* ajam sempre de dentro da casa senhorial. Simeão, cria da família, amante de uma das mucamas, tem trânsito livre pela fazenda; Lucinda, mucama de sinhá-moça, se esgueira à vontade pelos cômodos e ainda leva e traz bilhetes de fora sem maiores problemas com freqüência; Pai Raiol, por intermédio da escrava Esméria, influencia diretamente os envenenamentos da mulher e dos dois filhos mais velhos de Paulo Borges, mesmo permanecendo afastado da moradia do fazendeiro. Não é de estranhar, pois, a quantidade de imagens patológicas ou orgânicas utilizadas por Macedo para se referir à escravidão no seu livro-libelo. Ora fala de um "mal que infecciona", ora de "cancro", "peste", ora de "veneno", "peçonha", "parasita", "ódio incubado". As imagens lembram agentes internos, em geral invisíveis. Referências diretas ao perfil traiçoeiro atribuído aos escravos (domésticos ou não) pelo romancista nas suas três novelas exemplares de 1869. Aos quais chega a nomear diretamente de "inimigos de porta adentro"[23] em "Lucinda – a mucama". "Inimigos" para cuja periculosidade o livro procura "alertar" a classe senhorial no momento de sua produção e recepção iniciais. Periculosidade que de tão repetida nas novelas, e de modo tão melodramático, parece testemunhar hoje com idêntica intensidade algumas das formas de resistência negra então postas em ação e, sobretudo, os fantasmas que tomam corpo nesse "imaginário do medo" característico do cotidiano e do pensamento político e literário das camadas dominantes brasileiras durante o segundo reinado. Dentre eles, um preconceito de raça já bem enraizado então. E perceptível sem muitas dificuldades nessas novelas pró-emancipação de Joaquim Manuel de Macedo.

Um princípio acre que mata o branco

Emília Viotti da Costa, em *Da senzala à Colônia*, relata o caso de uma parisiense que, viajando pelo Brasil, dizia ter ouvido contar que um senhor, depois de castigar um escravo, fora mordido por ele e tivera que "cortar o membro ferido". Isto porque o dente dos negros seria "perigoso", porque haveria no seu sangue "um princípio acre que mata o branco".[24] Comentário não muito diverso faria, à sua maneira, no mesmo ano da publicação de *As vítimas-algozes*, o conde de Gobineau, então ministro da França no Rio de Janeiro, em relatório ao ministro dos Assuntos Estrangeiros em Paris, no qual afirmava a degenerescência inevitável dos brasileiros, com sua "população toda mulata viciada no sangue, viciada no espírito, feia de dar medo":[25]

> É preciso convir que a maior parte do que se nomeia "Brasileiros" se compõe de sangue misturado, mulatos, quarterões caboclos de graus diferentes. Nós os encontramos em todas as situações sociais. O Sr. Barão de Cotegipe, ministro atual dos Assuntos Estrangeiros, é um mulato, há no senado homens dessa classe; em uma palavra, quem diz Brasileiro, com poucas exceções, diz homem de cor. Sem entrar na apreciação das qualidades físicas ou morais dessas variedades, é impossível desconhecer que elas não são nem laboriosas, nem ativas, nem fecundas. As famílias mestiças se destróem tão rápido que certas categorias de misturas existentes quando muito há vinte anos não se encontram mais, por exemplo os mamelucos, e, por outro lado, a grande maioria dos fazendeiros, dos quais assinalei há pouco a lastimável situação econômica, vivem num estado muito próximo da bárbarie no meio de seus escravos, e não se distinguem deles nem por gostos mais refinados, nem por tendências morais mais elevadas. Resulta daí que o comércio, os interesses e todas as fabricações grandes ou pequenas estão nas mãos dos estrangeiros. (...)
>
> Os Brasileiros vendo-se assim ultrapassados por elementos europeus e obrigados a recorrer a eles para vender seus produtos, para construir casas, para ter móveis,

> roupas, utensílios (...) se vêem pauperizados, substituídos gradualmente no seu próprio país. A escravidão lhes permite ainda se sustentar um pouco, porque o escravo trabalhando dá o que ele faz ao senhor que não produz nada, mas do momento em que a escravidão se encontrar em presença da concorrência estrangeira já tão fortemente senhora do terreno, é evidente que, quisesse ele trabalhar por seu turno, não teria meios de lutar com vantagem e pode-se afirmar: o Brasileiro não vai querer jamais trabalhar. Ele não pode senão prever sua extinção gradual, e daí provém seu pouco gosto por chegar à aplicação dos princípios liberais com relação aos Negros, princípios que de todo modo não discute absolutamente. (...) No Brasil, como em todo o resto da América, a escravidão fez mais mal aos proprietários de escravos que aos próprios escravos.[26]

O comentário final, sobre a escravidão, lembra a tese de Macedo .m *As vítimas-algozes*. Lembra o seu temor e a sua reiterada afirmação de que o contato estreito com os escravos, se não causasse danos mais diretos, corromperia inevitavelmente os costumes e as famílias senhoriais. Aliás, a exibição da decadência, inclusive econômica, do fazendeiro Paulo Borges depois que se torna amante da escrava Esméria, em "Pai Raiol – o feiticeiro", ou da transformação da menina Cândida numa namoradeira cheia de truques, vaidades e mentiras, depois que se estreita sua dependência da mucama, em "Lucinda – a mucama", funcionam, sem quaisquer disfarces, como parábolas sobre o que poderia acontecer a alguém ou a um grupo social que se tornasse "escravo de seus escravos". Mas não é só nesses estreitamentos de contato entre sinhás, fazendeiros e cativos que se ativa o horror não apenas ao escravo, mas ao negro, em Macedo. Basta lembrar a descrição do Pai Raiol, que mais parece a de um monstro, sintetizada logo no início da novela pelo comentário da senhora Teresa: "que má cara tem este negro!".[27] Mas propositadamente detalhada o bastante para aterrorizar quem a lesse:

> Era um negro africano de trinta a trinta e seis anos de idade, um dos últimos importados da África pelo

> tráfico nefando: homem de baixa estatura tinha o corpo exageradamente maior que as pernas; a cabeça grande, os olhos vesgos, mas brilhantes e impossíveis de se resistir a fixidade do seu olhar pela impressão incômoda do estrabismo duplo, e por não sabermos que fluição de magnetismo infernal: quanto ao mais mostrava os caracteres físicos da sua raça; trazia porém nas faces cicatrizes vultuosas de sarjaduras recebidas na infância: um golpe de azorrague lhe partira pelo meio o lábio superior e a fenda resultante deixara a descoberto dous dentes brancos, alvejantes, pontudos, dentes caninos que pareciam ostentar-se ameaçadores; sua boca era pois como mal fechada por três lábios, dous superiores e completamente separados, e um inferior perfeito: o rir aliás muito raro desse negro era hediondo por semelhante deformidade: a barba retorcida e pobre que ele tinha mal crescida no queixo, como erva mesquinha em solo árido, em vez de ornar afeiava-lhe o semblante: uma de suas orelhas perdera o terço da concha na parte superior cortada irregularmente em violência de castigo ou em furor de desordem e finalmente braços longos prendendo-se a mãos descomunais que desciam à altura dos joelhos completavam-lhe o aspecto repugnante da figura mais antipática.[28]

O fato de o Pai Raiol ser um africano e não um crioulo como Simeão, Lucinda ou Esméria sem dúvida pesa na descrição. É aí que Macedo se distancia um pouco de Gobineau. O narrador-conselheiro de *As vítimas-algozes* não se cansa de registrar a melhoria de aspecto, o abrandamento dos traços, a maior inteligência, o domínio da língua e a esperteza dos escravos nascidos no Brasil. Por isso Pai Raiol funciona como uma espécie de paradigma de um negro só negro. De um quase "monstro", portanto, para olhos que se querem brancos, só brancos. E enxergam sua diferença como deformidade, exagero, desproporção, feiúra. Nomes diversos com que o definem como radicalmente outro.

Um corpo exageradamente desproporcional, olhos estrábicos, cicatrizes, três lábios, riso hediondo, mãos descomunais, seu aspecto é decididamente repugnante, ameaçador, infernal. E, além disso, sua fala soa, aos ouvidos senhoriais, "selvagem", pouco articulada, funciona como um motivo a mais para desconfiar dele, para vê-lo sempre como traidor potencial. A ponto de o narrador, cuidadoso com a "brancura" de sua prosa, resolver poupar o leitor do registro de tal diferença:

> Por negação, incapacidade ou enfim por amor de sua língua ou dialeto selvagem, mas pátrio, o rancoroso escravo, apesar de trazido ao Brasil há cerca de vinte anos, exprimia-se mal e deformemente em português, introduzindo muitas vezes na sua agreste conversação juras e frases africanas. O leitor deve ser poupado à interpretação dessa algaravia bárbara.[29]

Nem é, pois, como a uma língua que se refere, na novela, ao dialeto africano cultivado pelo Pai Raiol. É visto apenas como uma "algaravia", como sinal de incapacidade, rancor ou rudeza. Mesmo ocultando-se do leitor tal "algaravia", no entanto, ela se manifestaria pelo modo de o Pai Raiol se referir constantemente aos outros escravos ("sapos") ou aos senhores ("tigres") com imagens animais, pelo fato de as suas frases sempre darem a impressão de inconclusas ou de ele mesmo ter o costume de se utilizar de ruídos de cobra ("silvo") para entrar em contato com Esméria. É como se o narrador, pela repetição mesma desta diferença lingüística, afastasse cada vez mais a figura mágica do africano feiticeiro do mundo dos senhores, aproximando-o simultaneamente, sempre que possível, da natureza (daí seu domínio de raízes e ervas), e de um mundo animal meio misterioso, fora de controle, traiçoeiro como a "serpente" a que se compara com freqüência o Pai Raiol.

Não que esse desconhecimento do português fosse coisa rara na sociedade senhorial brasileira. Pelo contrário. Interessava aos proprietários de escravos que estes pudessem compreender suas ordens. Nada além. Principalmente em se tratando de escravos destinados ao trabalho na lavoura, como era o caso do Pai Raiol. Essa desconfiança

com relação ao "falar africano" do feiticeiro parece sugerir, na verdade, em *As vítimas-algozes*, a possibilidade de essa "língua estranha" ser usada como forma de combate, de se combinarem resistências ao senhor ou à sua família. Porque não era só para acompanhar o movimento das enxadas, para ritmar o próprio trabalho de 15 a 18 horas diárias, que os trabalhadores rurais, por exemplo, cantavam os seus jongos, ora num português arrevesado, ora em dialetos africanos diversos.

Muitas vezes aproveitavam-se dos jongos para criticarem o cotidiano das fazendas, para falarem dos senhores, sinhás e feitores. Reclamação cantada e em linguagem meio cifrada, como no bastante conhecido "Meu patrão me bateu / Ele não procedeu bem / Nada de mal fiz eu / Mas ele bateu em mim".[30] Às vezes o canto servia mesmo de sinal previamente combinado para um ataque ao fazendeiro, como num levante que se deu em março de 1871, em Campinas,[31] onde o "código" para avisar aos demais escravos do momento exato de matar o senhor era o jongo "Limpa olho". Neste caso, a "algaravia bárbara", como diz Macedo, é, de fato, tática. É por meio dela que se combina o assassinato do proprietário sem que este possa perceber nada. E o que poderia parecer marca de incapacidade ou inferioridade na forma de se expressar revela-se, na verdade, um sinal da resistência escrava. Pois, como observa Kátia Mattoso em *Ser escravo no Brasil*, "é difícil saber-se com exatidão se o africano 'boçal' recolhe-se voluntariamente a um mundo em que os meios de comunicação são limitados, no qual pode manter suas distâncias e até mesmo influenciar o universo dos opressores".[32]

Espécie de recusa tática ao aprendizado do português que o narrador de "Pai Raiol – o feiticeiro" parece detectar no protagonista-escravo da novela, há duas décadas no país e ainda resistindo à "língua do branco". Mas utilizando-se desse seu "falar mal" para planejar envenenamentos e danos na casa de Paulo Borges.

Se na figura pouco aculturada do "Pai Raiol" procuram-se intensificar os traços negativos, as possibilidades de destruição e corrupção do branco pelo escravo, isto não quer dizer em absoluto que

Macedo atenue o perigo da traição quando fala de escravos crioulos, nascidos e criados em geral nas fazendas e sobrados senhoriais – pelo menos até os 7-8 anos, quando começavam a trabalhar e a passar mais tempo nas senzalas e cozinhas – como é o caso de Simeão. Pelo contrário. Se os crioulos parecem ter, aos olhos do narrador, os seus "caracteres físicos" "favoravelmente modificados pelo clima e pela influência natural do país",[33] se parecem estar melhor integrados ao mundo dos senhores, isto pode ser encarado apenas como um motivo a mais de desconfiança. Porque se mostrariam ainda melhor aparelhados para armar ardis, dissimular e enganar. Porque não seria apenas nesse "falar mal" o português dos africanos que se travaria uma possível luta silenciosa contra o mundo dos brancos, mas também nas "calúnias", nas "palavras sacrílegas" ditas por um Simeão contra os seus "bondosos senhores" na venda, ou nas "línguas-punhais", nas "bocas peçonhentas da cozinha e das senzalas"[34] que enlamearam a reputação da sinhá Cândida em "Lucinda – a mucama".

No caso dos escravos domésticos, pela própria proximidade aos senhores, as possibilidades de ataque pareciam mesmo se multiplicar. Daí a utilização de Esméria como intermediária por Pai Raiol. Daí o conhecimento de Simeão dos esconderijos e dos hábitos noturnos de seus senhores. Daí a "corrupção" cotidiana de Cândida por Lucinda, sua mucama. Daí o modo como se refere a esses escravos domésticos o narrador vigilante de *As vítimas-algozes* – como verdadeiros "inimigos de portas adentro",[35] capazes de transformar senhores, como Paulo Borges ou Cândida, em "escravos de seus escravos", e contra os quais procura alertar, alarmado, o seu público de leitores-senhores-em-perigo:

> Os crioulos são muito mais inteligentes e maliciosos que os negros da África, e desprezados, e flagelados pelo trato áspero da escravidão, que faz do homem instrumento material do trabalho, e irmão da besta de carga, tornam-se inimigos ferozes, e se chega a oportunidade da vingança, ostentam na ferocidade verdadeiro e delirante luxo de malvadeza. O escravo africano mata o senhor, e se afasta do cadáver: o escravo crioulo antes de

> matar atormenta e ri das agonias do senhor, e depois de matar insulta e esquarteja o cadáver.
>
> Toda escravidão é perversa; mas a escravidão inteligente é dez vezes mais perversa do que a escravidão brutal. Uma odeia por instinto; a outra por instinto e com reflexão.[36]

A afirmação da inteligência ou da boa aparência dos escravos crioulos, de um lado, e da credulidade ou da fácil vitimização dos senhores, de outro, não chega, porém, em momento algum a pôr em xeque a "superioridade de raça". Reafirmada, no entanto, sempre que pudesse surgir qualquer dúvida, pelo narrador. Como no momento em que Pai Raiol sugere a Esméria ser ela "mais bonita" do que a sua "senhora branca", capaz portanto de seduzir facilmente o fazendeiro. O que viria de fato a se concretizar na novela. Não sem que se deixasse de enfatizar de antemão a "inferioridade negra":

> Teresa não era uma senhora formosa; mas posta mesmo de lado a superioridade física de raça, era bem feita, engraçada e mimosa de rosto e de figura a não admitir comparação com a crioula.
>
> Todavia Esméria estava convencida de que era, como acabava de dizer o negro, muito mais bonita e elegante do que sua senhora. Essa petulante convicção é especialmente nas escravas crioulas mais comum do que se cuida. Os senhores imorais são muitas vezes os culpados de semelhante presunção.[37]

"Petulante convicção" desmentida ainda pelos "olhos invejosos" da mucama Lucinda quando observa os seios "brancos como a neve"[38] de sua sinhá ou pelas "obscenas imaginações" de Simeão depois que vê por acaso os "seios nus e formosos"[39] de sua senhora-moça Florinda. Olhar invejoso ou lúbrico que testemunharia a beleza superior da sinhá branca. Além da maior pureza do seu corpo, em oposição aos "peitos imundos" das escravas, por meio dos quais o filho mais moço de Paulo Borges, em "Pai Raiol – o feiticeiro", "beberia a sífilis" e morreria, uma vez que fora "privado dos seios de sua honesta mãe".[40]

Seios brancos e formosos em oposição a peitos imundos e corruptos; neve em oposição a sífilis: não é difícil descobrir a quem pertence o bom sangue, nem qual a raça superior aos olhos desse narrador-cúmplice da camada senhorial. Oposição cujo resultado é, pois, realçar a superioridade da sinhá sobre a mucama, a honestidade da senhora sobre a escrava. Assim como a aparente "tolice" ou "credulidade" dos senhores, em oposição à dissimulação sempre alerta, à "imaginação depravada"[41] dos cativos, testemunharia sobretudo a sua generosidade natural, a sua "superior" bondade mesmo no trato com esses seus algozes potenciais.

Os "tigres" de Macedo

Há algumas imagens que, mesmo parecendo tiradas da "língua bárbara" do Pai Raiol, se repetem a todo momento em *As vítimas-algozes* quando se trata de definir a escravidão. Trata-se de imagens como as do "monstro", da "mãe fera", do "tigre". Quando se trata de enfatizar, aos olhos de seu leitor-senhor, o "perigo negro", tais animalizações deixam de parecer algaravia sem sentido ao narrador desses "quadros da escravidão" para se tornarem imagens freqüentes, úteis, aterrorizantes de tal instituição. "O tigre da escravidão já tinha despedaçado e devorado as carnes", lê-se na segunda destas novelas de Macedo, "e bebido o sangue da mulher e dos filhos do senhor".[42] Imagem que, no entanto, não é exclusiva dessas novelas-libelo. E já aparecia em *Os dois amores*, romance de 1848, só que associada não à escravidão, mas à pobreza de modo geral, à pobreza do homem branco e livre. E com intuito tão ameaçador quanto nas referências ao "tigre da escravidão". "É que hoje o pobre indiferente e sofredor, carrega o seu peso em silêncio como o camelo", diz-se em *Os dois amores*, "e um dia mais tarde, ai de nós se ele chegar, levantará a cabeça orgulhoso como o leão, e terrível como o tigre".[43] No seu "ai de nós" de 1848, como na defesa de "nossas casas" e "nossas fazendas" em 1869, o narrador das novelas e romances de Macedo não esconde sua cumplicidade ou seu ponto de vista senhorial em estado de permanente vigilância.

Sejam eles escravos, estrangeiros ou homens livres sem posses, é numa incessante desconfiança diante desses "outros" potencialmente traiçoeiros que se constitui o perfil do narrador-vigilante de Macedo. Um narrador que assume geralmente o papel de *raisonneur* diante de um número não muito grande de teses: o emancipacionismo gradual e com indenização para os fazendeiros; a vida de acordo com os próprios bens, sem luxo ou desejo de se ter mais do que se tem; a desconfiança sobretudo do estrangeiro pobre, do arrivista, do desocupado, do escravo; o elogio da fidelidade, da pátria, da família. E de uma literatura pautada pela naturalidade (da prosa e das situações narradas), pelo verismo e pela fácil identificação do público com as situações do cotidiano escolhidas pelo romancista exatamente em razão de sua familiaridade, do fato de serem "histórias que o leitor parece já saber". E que cabe ao narrador converter continuamente em exemplos, lições que ensina ou relembra, sem maiores disfarces, e com maior ou menor urgência, dependendo do "tigre" em questão.

Nesse sentido *As vítimas-algozes* é um livro bastante representativo desta dicção exemplar da prosa e do teatro de Macedo. Não é à toa que noutro livro do mesmo ano, *A luneta mágica*, numa conversa entre Simplício, o "escravo moral", o míope, e o mágico que lhe fornece as lunetas da "visão do bem", da "visão do mal" e do "bom senso", caiam literalmente as máscaras e ambos se vejam redefinidos não como personagens singulares, mas como, de um lado, o "Exemplo", e, de outro, "A lição". Ou que numa peça de 1860, *Luxo e vaidade*, seu misto de *raisonneur* e matuto, o fazendeiro Anastácio, em meio a um baile de máscaras, resolva dar aos demais personagens novos nomes que bem indicam o seu caráter exemplar. E onde se via Maurício, o funcionário público endividado, diz Anastácio: "o nome que te cabe é a Fraqueza".[44] No lugar de "Hortênsia", sugere para sua mulher outro nome também: "Vaidade". E, assim por diante, vai trocando os nomes e revelando o caráter de parábola contra o "luxo e a vaidade" desta peça em que os personagens deixam subitamente de ser apenas o comendador Pereira, Filipe, Frederico ou Fabiano para se chamarem Fatuidade, Inveja, Libertinagem ou Traição.

Não é só em *As vítimas-algozes*, texto claramente de tese, que todas as narrativas pertencem ao terreno do já-dado, que os personagens, na verdade, exemplificam uma instituição ou uma forma de comportamento, sem que o seu perfil individual, singular, chegue a interferir de modo verdadeiramente significativo na "lição" aos poucos enunciada pelo narrador-didata. Porque africanos ou crioulos, escravos rurais ou domésticos, feiticeiros ou mucamas, Pai Raiol, Simeão, Lucinda ou Esméria, onde se lê qualquer um desses nomes ou tipos, é para se ler, na realidade, pura e simplesmente "escravidão". Assim como quando se lê "Simplício", em *A luneta mágica*, deve-se entender "Exemplo". Procedimento explicitado claramente noutra de suas peças, "Romance de uma velha", no último diálogo de Brás com a velha Violante: "Cem contos de réis pela lição, madrinha... é negócio da China; aceite e cale-se".[45]

E não resta mesmo muito aos leitores ou aos demais personagens que não detêm o monopólio da lição a não ser identificar as situações, aceitar e calar-se. Uma vez que o sentido do texto é predeterminado pela tese a ser comprovada, pela parábola a ser renarrada em cenário fluminense, uma vez fornecida a chave, não há o que discutir. Pressionada de um lado pela exemplaridade, de outro pelo desejo de verismo e familiaridade, resta pouco lugar para a ficcionalidade ou para quaisquer "inquietantes estranhezas" na obra macediana. Nela a inquietação nasce dos contornos apavorantes de alguns desses "tigres" dos quais se utiliza Macedo para demarcar diferenças sociais, para reforçar a coesão da classe senhorial ou mesmo para reafirmar a sua própria preferência por uma literatura pautada num "pequeno realismo" com tintas folhetinescas,[46] como diz Antonio Candido, na exemplaridade e na reiterada desconfiança da "fantasia",[47] do enigma, da ficção sem as amarras do "bom senso".

Daí a ficcionalidade se converter numa outra espécie de "tigre" no interior da própria escrita de Macedo. Afastado, no entanto, sistematicamente pelas armas da parábola e do "bom senso", capaz até, num texto como *A luneta mágica*, de barrar de repente todo e qualquer

fluxo narrativo. Ou, como explica Simplício, ao final do romance: "Não posso falar, não posso escrever, não posso dizer o que a visão do bom senso me está ensinando há um mês".[48] Cala-se o tigre da ficção como se procura calar os da escravidão ou da pobreza noutros textos. À revelia, no entanto, Macedo testemunharia a resistência negra e o temor senhorial na segunda metade do século XIX. À revelia, talvez, pelo seu esforço patente de fazer da literatura exemplo, pela permanente desconfiança da "fantasia", do que não parecesse "veracíssimo" ou passível de uma imediata transformação em regra de ação por parte do leitor, o escritor fluminense parece registrar o seu próprio temor do ficcional.[49] A sua necessidade, e da camada letrada brasileira de então, de, paradoxalmente, dar continuidade à própria produção, mas, mantendo, ao mesmo tempo, o sonho[50] e a ficção, assim como as agentes capazes de efetivas transformações sociais, sempre sob rédea curta.

(1991)

Notas

1 Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* São Paulo: Martins/Edusp, 1972, t. 2, v. 3, p. 190. Representações da escravidão diretamente abolicionistas podem ser encontradas nas charges de revistas brasileiras da década de 80 do século XIX, como as de Ângelo Agostini na *Revista Ilustrada.* Ver, sobre isso, os capítulos "A escravidão e a monarquia" e "Ângelo Agostini" na *História da caricatura no Brasil,* de Herman Lima (Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, 4 v.)

2 Ibid., p. 191.

3 Ibid., p. 192.

4 Macedo, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes.* Rio de Janeiro: Tip. Americana, 1869, t. 1, p. XV.

5 Ibid., p. V-VI.

6 Santiago, Silviano. "Desvios da ficção". *In:* Patrocínio, José do. *Motta Coqueiro ou a pena de morte.* Rio de Janeiro: Francisco Alves/INL, 1977, p. 12. Ver também sobre a narrativa exemplar "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse", de Susan Suleiman (em *Poétique,* Paris: Seuil, n. 32, nov. 1977) e "L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire", de Karlheinz Stierle (em *Poétique,* Paris: Seuil, n. 10, 1972).

7 Macedo, op. cit., p. 142-3.

8 Ibid., p. 143.

9 Ibid., p. 143.

10 Ibid., p. 389.

11 No que se aproxima do procedimento adotado pelos abolicionistas nos anos 80 do século XIX, como explicava o próprio Nabuco: "A propaganda abolicionista, com efeito, não se dirige aos escravos. Seria uma cobardia, inepta e criminosa, e, além disso, um suicídio político para o partido abolicionista. (...) Suicídio político porque a nação inteira, vendo uma classe, e é essa mais influente e poderosa do Estado, exposta à vingança bárbara e selvagem de uma população mantida até hoje ao nível dos animais cujas paixões, quebrando o freio do medo, não conheceriam limites no modo de satisfazer-se, pensaria que a necessidade urgente era salvar a sociedade a todo custo por um exemplo tremendo e este seria o sinal de morte do abolicionismo" (Apud Moura, Clóvis, *Os quilombos e a rebelião negra*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 79-80.)

12 Macedo, op. cit., t. I, p. XV.

13 Ibid., p. 238.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Ibid., p. 168.

17 Este subtítulo cita diretamente o ensaio "Para uma teoria da traição" de Hans Magnus Enzensberger, publicado no Brasil na coletânea *Com raiva e paciência* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 99-113).

18 Macedo, op. cit., t. 2, p. 350-351.

19 Mattoso, Katia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 156-157.

20 Consultar, a respeito, *A servidão negra*, de Mário Maestri (Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 110-112.), *Retrato em branco e negro*, de Lília Moritz Schwarcz (São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 125-126). Além, é claro, do clássico e imprescindível *Da senzala à Colônia*, de Emília Viotti da Costa (São Paulo: Ciências Humanas, 1982, p. 241-242), escrito em perspectiva bastante diversa.

21 Cf. Machado, Maria Helena P. T. *Crime e escravidão* (São Paulo: Brasiliense, 1987), Azevedo, Célia M. Marinho de. *Onda negra, medo branco* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987).

22 Azevedo, Célia M. Marinho de, op. cit., p. 181.

23 Macedo, op. cit., t. 2, p. 267.

24 Apud Costa, Emília Viotti da, *op. cit.*, p. 346. Emília Viotti cita aí a *Viagem de uma parisiense ao Brasil,* de A. T. Samson.

25 Apud Carelli, Mario. *Brésil. Épopée métisse.* Paris: Gallimard, 1987, p. 107.

26 Ibid., p. 107-108. Consultar, a respeito da passagem de Gobineau pelo Brasil e de sua influência sobre Pedro II, o pequeno artigo de Brito Broca, "Gobineau: convicções e ojerizas ou Arthur-Joseph no "deserto" do Novo Mundo" (incluído em *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos.* São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979) e *Dom Pedro II e o Conde Gobineau* (São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938), de Georges Raeders.

27 Macedo, op. cit., t. 1, p. 170.

28 Ibid., p. 171-172.

29 Ibid., p. 203.

30 Apud Costa, Emília Viotti da, op. cit., p. 230.

31 Cf. Machado, Maria Helena P. T., op. cit., p. 119-120.

32 Mattoso, Katia M. de Queirós, op. cit., p. 113.

33 Macedo, op. cit., t. 1, p. 17.

34 Ibid., t. 1, p. 165.

35 Ibid., p. 267.

36 Ibid., p. 122.

37 Ibid., p. 211.

38 Ibid., t. 2, p. 189.

39 Ibid., t. 1, p. 65.

40 Ibid., p. 331.

41 Ibid., p. 66-67.

42 Ibid., p. 296.

43 Apud Candido, Antônio, em *Formação da literatura brasileira,* 5. ed., Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, v. 2, p. 144. Trata-se do capítulo dedicado a Macedo, "O honrado e facundo Joaquim Manuel de Macedo" (Candido, op. cit., p. 136-145). Ler também, sobre *As vítimas-algozes,* em particular, o artigo "O "bom escravo" e as "vítimas-algozes"", de Brito Broca, incluído em *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos,*

volume organizado por Alexandre Eulalio (São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979).

44 Macedo, Joaquim Manuel de. *Teatro completo.* Rio de Janeiro: MEC/Seal, Funarte/SNT, 1979, v. 1, p. 80.

45 Ibid., v. 3 (Rio de Janeiro: SNT, 1982), p. 58.

46 Cf. Candido, op. cit., p. 138 e 55.

47 Cf. o prefácio, "Aos nossos leitores", de *As vítimas-algozes.*

48 Macedo, Joaquim Manuel de. *A luneta mágica.* São Paulo: Ática, 5. ed., 1981, p. 166.

49 Consultar, a respeito, em especial, a seção "Natureza e história nos trópicos" em *O controle do imaginário* (São Paulo: Brasiliense, 1984), de Luiz Costa Lima.

50 Cita-se aí, um pouco transformada, é claro, observação de Antônio Candido sobre Macedo ("Realidade, mas só nos dados iniciais; sonho, mas de rédea curta"...), incluída no capítulo "O honrado e facundo Joaquim Manuel de Macedo", da *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 137.

BERNARDO GUIMARÃES

romantismo com pé-de-cabra

"A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles". Esta fala pertence a Macário, personagem de Álvares de Azevedo, exultante ao perceber que o desconhecido que o visitava no seu quarto era o diabo em pessoa. Declaração que soa meio irônica tanto se pensamos no satanismo acadêmico do próprio poeta, quanto no Romantismo brasileiro, sem muitos interlocutores aos quais pudesse dizer, como o personagem em questão: "Olá, Satã!". O que mais se costumava ouvir nos quartos solitários dos românticos parecia ser mesmo um "Olá, Hugo", ou um "Onde me levas, Lamartine?". Daí, em parte, a dificuldade de esses escritores oitocentistas trocarem a máscara de Werther pela de Fausto.

"Carlotas" até havia algumas. Como a Eugênia Câmara, de Castro Alves, ou a Ana Amélia Ferreira do Vale, de Gonçalves Dias, por exemplo. Quanto aos rastros de pé-de-cabra e ao cheiro de enxofre, só em poucos gabinetes de estudo. No de Sousândrade, é claro. Vide os episódios infernais do *Guesa errante.* No de Gonçalves Dias. Lembrem-se as *Sextilhas de frei Antão.* No de Álvares de Azevedo. O resultado? O diálogo "fantástico" de *Macário* e o episódio infernal que é a *Noite na taverna.* Além de estadia prolongada ao lado de poeta considerado "menor" e cujo centenário de morte vai passando em branco este ano [1984]: Bernardo Guimarães, dono de uma obra poética dotada de dimensão crítico-humorística singular no panorama romântico brasileiro.

Um personagem pantagruélico

O nome de Bernardo Guimarães, como poeta, vem em geral, nas histórias literárias ou estudos sobre poesia romântica,[1] misturado aos de Teixeira de Melo, Francisco Otaviano, Aureliano Lessa e José Bonifácio, o Moço; sem grandes distinções entre eles, sob o epíteto de "epígonos" ou de "românticos menores". É descartado com algumas alusões a "satanismo ultra-romântico", preferência temática pela "natureza" e "humorismo". Em no máximo dez linhas sai de cena. Como se já estivesse mais do que estabelecido que o seu papel como poeta é apenas secundário. Ao contrário, nos estudos sobre a prosa do período seu espaço é bem maior. Afinal *A escrava Isaura* ou *O garimpeiro* podem ser filiados sem grandes problemas à vertente regionalista da ficção romântica. Não causam espanto algum. O que acontece, por exemplo, com "Dilúvio de papel", "A orgia dos duendes" ou "O elixir do pajé", textos marcados pelo *nonsense*, pelo cunho erótico, por uma dicção prosaica e um ritmo pouco usuais no que se considerava poético no período. Seus poemas, fora os épicos sobre a Campanha do Paraguai, os ingênuo-amorosos e os elogios fúnebres ou a figuras como Pedro II, fugiam aos estreitos moldes do lirismo declamatório ou sentimental de então. Explica-se, assim, o destino de Bernardo Guimarães nos capítulos de histórias literárias dedicados à poesia romântica. Ora é agrupado junto aos "epígonos" e comprendida sua diferença como obediência a valores neoclássicos ou imaturidade poética; ora é encarado como "figura singular", sem que se defina, no entanto, o que poderia significar tal singularidade.

Uma das explicações mais freqüentes para esta "singularidade" da poesia de Bernardo Guimarães é associá-la a uma vida que se crê analogamente invulgar. Crítica e biografia dão-se as mãos. E dão origem a biografias que se assemelham a narrativas picarescas, cujo protagonista, ora estudante em São Paulo, ora juiz municipal em Catalão, ora jornalista na Corte, ora professor de Retórica e Poética do Liceu Mineiro, está sempre às voltas com episódios cômicos e demissões.

Da época da faculdade de Direito de São Paulo são muitas as histórias. Como a da notícia da morte de Álvares de Azevedo enquanto Bernardo e Aureliano Lessa recolhiam contribuições de amigos e admiradores. Na verdade, tratava-se apenas de um expediente para que os três melhorassem suas finanças. Outra história, narrada com detalhes por um de seus biógrafos, Basílio de Magalhães, refere-se à "Sociedade Epicúrea", fundada pelos estudantes, e na qual Bernardo teria "papel proeminente". Contava Basílio Magalhães no seu *Esboço biográfico e crítico*: "Por um dos membros da "Epicúrea" sabe-se que os desatinados rapazes chegaram, certa feita, a passar quinze dias encerrados numa casa suburbana, "em companhia de perdidos", ao clarão de candeeiros, cometendo toda sorte de desvarios".

Concluído o bacharelado, de volta a Minas, continua a saga "singular" do poeta e romancista. Alcântara Machado, por exemplo, contava que Bernardo "depois de ter percorrido a série inteira de álcoois deu em ingerir éter aos cálices". E, num artigo de 1921 publicado no *Jornal do Commercio*, narrava um episódio fantástico:

> Sob a ação desse tóxico, já em Ouro Preto, costumava encerrar-se em seu gabinete de estudo, onde se entregava a extravagâncias de toda sorte. Estendia-se, por exemplo, num canapé forrado com retalhos de chita e de diferentes cores, o que lhe dava a impressão de ser transportado ao Empíreo, através dos espaços; em seguida, chamava um negrinho seu empregado, e ordenava-lhe que semeasse tempestades, o que o pobre moleque se esforçava por fazer com a ajuda de uma colcha escarlate, fartos lençóis de alcobaça e duas ou três toalhas de rosto, que agitava em barulhento atropelo, correndo pela sala, derrubando cadeiras, abalroando na mesa, nas estantes, nos livros. Então, e só então, o poeta sentia-se inspirado e, tomando da pena, rimava...

Da época em que foi juiz municipal conta-se que improvisava despachos em versos e que, certa vez, encontrando a cadeia em pés-

simo estado e os presos passando fome, colocou-os imediatamente em liberdade. O resultado? Sua demissão. Fato que se repetiria anos mais tarde quando, mais velho e casado, Bernardo Guimarães tornou-se professor de Latim e Francês em Queluz. "Muito faltoso às suas obrigações de catedrático", nas palavras do biógrafo Basílio de Magalhães, perderia também esse emprego. Acrescenta-se, assim, mais um traço ao seu perfil picaresco.

O privilégio da biografia

Uma crítica que se traveste de biografia. Biografia que se converte numa sucessão de casos engraçados. Esta, a fortuna crítica de Bernardo Guimarães. Como se o poeta fosse o livro a ser aberto, é apenas nele e nas suas idiossincrasias que se buscam em geral as chaves interpretativas da obra. Daí, para uma poesia crítico-humorística, buscarem-se explicações em anedotas biográficas. Estudantadas? Orgias com leprosas em São Paulo? As conseqüências poéticas seriam textos como "A orgia dos duendes" ou "O elixir do pajé". Crítico no Rio, jornalista em São Paulo e no *Diário de Minas*? Resultado literário: "Dilúvio de papel". Deste modo, todos os textos de Bernardo Guimarães por demais "inexplicáveis" dentro dos parâmetros estéticos oitocentistas habituais recebem comentários biográficos. Uma via ainda romântica (o privilégio da biografia) facilita acesso a esta poesia outra, que parece correr paralela à versão mais "oficial" do Romantismo brasileiro.

Mas o próprio Bernardo parece às vezes autorizar tal ligação estreita entre poesia e relato biográfico. Como no poema-dedicatória que abre os *Cantos de solidão*, no qual anuncia que "a lira inglória" se quebraria na pedra do seu túmulo. Como na analogia com que se encerra o seu "Hino à tarde".

> Silenciosa e triste está minha alma,
> Bem como lira de estaladas cordas,
> Que o trovador esquece pendurada
> No ramo do arvoredo,
> Em ócio triste balançando ao vento.

"Rouca", "de estaladas cordas" ou "inglória" e quebrada, fica estabelecida assim estreita correspondência entre a lira e o trovador. E, fazendo do poeta e de sua poesia duas faces de uma mesma moeda, Bernardo Guimarães deixa aberto o caminho para que sua obra poética pudesse ser lida como a expansão de um eu biográfico. E tivesse seu percurso demarcado previamente pela sua própria trajetória individual. Trajetória convertida em caricatura biográfica todo-poderosa e capaz de impregnar de "sentido único" mesmo os seus "disparates" rimados, o seu *nonsense*, o seu jogo com o humor e o erotismo, tão incômodos se postos lado a lado a certo lirismo melancólico-patriótico que percorre a produção poética brasileira na segunda metade do século XIX.

Por vezes, porém, Bernardo Guimarães brinca nitidamente com o tom missionário, profético, teatralmente cínico ou melancólico característico aos vates românticos. Brinca, inclusive, com os seus próprios textos. E é em diálogo com o triste abandono da lira em "Hino à tarde" que parece escrever, por exemplo, o seu "Dilúvio de papel".

Como se encerra o "Hino à tarde"? Comparando-se a alma silenciosa do poeta a uma lira esquecida pelo trovador "no ramo do arvoredo, em ócio triste balançando ao vento". No "Dilúvio de papel" reaparece esta lira "ao vento". Mas com certas diferenças. Não se trata apenas de uma imagem. O poeta desvenda agora a analogia, trava o efeito melancólico obtido no "Hino à tarde", e a transforma em súbita ironia. É como se o poeta, de alma triste como uma lira, se defrontasse com certa Musa e esta, ignorando a analogia, lhe perguntasse apenas pela lira em "Dilúvio de papel":

> Que vejo? junto ao meu lado
> Um desertor do Parnaso,
> Que da lira, que doei-lhe
> Faz hoje tão pouco caso,
> Que a deixa pendurada numa brenha
> Como se fora rude pau de lenha?!

Esquece-se por um momento a "alma". Pergunta-se só pela lira. E o que era imagem se concretiza. Um termo menos nobre vem se incluir nesse jogo de correspondências. Entre uma alma triste e uma lira abandonada há uma aura poética em comum. Mas entre a lira e o "rude pau de lenha" há uma súbita desespiritualização da imagem. E da própria figura do poeta, a quem diz, então, a Musa:

> Nossos vergéis floridos
> Trocas por esse lúgubre recinto,
> Onde os dias te vão desenxabidos
> Em lânguido marasmo;
> Onde se esvai, quase de todo extinto,
> O fogo do sagrado entusiasmo;
> Onde estás a criar cabelos brancos
> Na lide ingloriosa
> De alinhar a trancos e a barrancos
> Insulsa e fria prosa!

Nem mais de poeta é possível chamá-lo. Segundo a vingativa Musa do "Dilúvio de papel" sua função seria "alinhar" "insulsa e fria prosa". Bernardo Guimarães parece ficcionalizar, assim, com humor, a sua própria condição. E a maldição ainda iria mais longe, passando por um crescente enrouquecimento da lira que, "inda agora tão suave", "desfere voz rouquenha, desprendendo canções arrepiadas de vibrações ferrenha".

"Voz rouquenha" que marca parte da obra poética de Bernardo Guimarães, em contraste com o lirismo clássico do seu "O devanear de um cético", por exemplo. Lira suave que canta virgens, bosques, saudades e solidão. Lira rouca que torna essas mesmas donzelas ridículas com suas saias-balão e que, em vez de harpas, musas e ninfas, prefere cantar a "Origem do mênstruo" ou uma "Orgia de duendes". É como se seus poemas dialogassem ironicamente entre si, interferindo uns nos outros, impedindo que sua obra possua um tom coeso, homogêneo. Daí a tensão constante entre a forma clássica e o apelo romântico, o humorismo e a nostalgia, os temas do cotidiano e os longos poemas históricos, os versos brancos, a experimentação métrica

e as rimas fáceis, a mistura entre uma dicção clássica ou romântica e o prosaísmo escancarado de outros textos. Tensão ainda acrescida do contraste entre o Bernardo Guimarães romancista e o poeta. Entre o romance obediente ao seu tempo e uma poesia de composição clássica, mas humorística, prosaica, e cujo estilo "misto" parece ter contribuído para que fosse posta em segundo plano ou tomada como simples anedota.

Entre a lira e o rude rabecão

Durante um curto período de sua vida, Bernardo Guimarães exerceu a atividade de crítico literário no periódico *A atualidade*, no Rio de Janeiro. E, nos poucos artigos que escreveu em 1859 e 1860, teve a oportunidade de atacar três dos grandes nomes da literatura brasileira sua contemporânea: Gonçalves Dias, Junqueira Freire e Joaquim Manuel de Macedo. Em quatro artigos de 1859, diz sobre *Os timbiras*: "O poeta, vendo o seu nome apregoado como o de um poeta original, grande e de primeira força, assentou que tudo quanto saísse do bico de sua pena era precioso. Assim escreveu um poema *ao correr da pena*, e lançou-o ao público...". Sobre *As inspirações do claustro*, de Junqueira Freire, ressalta "a tendência do poeta para o falso brilhante". E explica: "Em sua dicção, Junqueira Freire parece empregar, de preferência, palavras duras, e sua metrificação é sempre pesada e monótona. Neste ponto, Junqueira Freire mostrou-se discípulo aproveitadíssimo do Sr. Gonçalves Dias, a quem parece ter tomado por modelo em estilo e versificação". E não é muito diversa a opinião sobre Macedo e seu poema "A nebulosa":

> Como poeta, o trovador já não foi bem-sucedido em sua estréia: mostrou-se um grande amplificador, de estilo túmido e difuso, sem inspiração nem energia; como filósofo, suas idéias não têm aquele vôo elevado, que convinha a um poeta, e seu estilo não diverge em nada de qualquer dos mais rançosos compêndios de filosofia.

De comum, entre as três críticas, a rejeição por parte de Bernardo Guimarães tanto do "escrever ao correr da pena", da "metrificação

pesada", do "falso brilhante", quanto da poesia com ranço de "compêndio de filosofia". E a possibilidade de se compreender a sua própria atividade crítica como uma espécie de justificação para suas opções diversas dos caminhos preferenciais de sua geração literária.

Por que, por exemplo, a crítica à metrificação de Junqueira Freire e Gonçalves Dias? José Veríssimo, na segunda série dos seus *Estudos de literatura brasileira*, responde, de certa forma, à pergunta. E contrapõe o ritmo da poesia de Bernardo Guimarães ao preferido pelos românticos brasileiros:

> O que mais talvez se neles encontra é a estrofe de 4 versos de 10 e 11 sílabas, rimados o 2º e o 4º. Bernardo Guimarães usa pouco dessa estrofe e verdadeiramente abusa do verso branco ou solto, que maneja aliás perfeitamente, e cuja monotonia rompe em muitos dos seus poemas, quebrando-os com hemistíquios. A sua metrificação é em geral mais rica, mais certa e mais variada que a daqueles poetas.

Períodos longos, versos brancos, texto cheio de interrogações, exclamações e reticências, permeado de dúvida e inconclusão. Ao texto para ser lido em voz alta, à eloqüência romântica característica, ao ritmo que embala, Bernardo Guimarães parece preferir uma linguagem poética fria, arrevesada, pouco musical. Uma poesia para ser lida *com os olhos*, não para ser declamada. Como se pode perceber em poemas como "O devanear do cético", "O ermo" ou "Invocação".

Não é, pois, apenas sua face pantagruélica que o diferencia de seus contemporâneos. Também sua lira "séria" desafina a "musicalidade" das harpas românticas. E se a crítica à versificação de Junqueira Freire permitia a Bernardo Guimarães esboçar a diferença de sua própria métrica, caberia perguntar então por que a crítica ao "falso brilhante" e à imagética romântica. É assim que abre caminho para textos como "O nariz perante os poetas" ou "A moda", onde poetiza elementos inusitados, como o nariz, e dessacraliza outros, como a mulher, em geral convertida em imagem sublime. E, se na "lira séria" brincava com

o *verso melodioso* do Romantismo brasileiro, nos seus textos crítico-humorísticos utiliza um ritmo mais fácil e versos passíveis de rápida memorização, mas para dar lugar a imagens, assuntos e uma lógica insólitos. Daí o convite para se falar do nariz: "Nariz, nariz, já é tempo / De ecoar o teu queixume". Ou a constrangedora descrição da mulher, em "A moda", onde passa de "virgem cândida e formosa" a "ovelha timorata" e "corça malfadada", cheia de detalhes ridículos como "cauda", "lã despedaçada", "vísceras ao ar", que jogam por terra uma das musas românticas. Queda que se acentuaria num dos textos mais escondidos de Bernardo – "A origem do mênstruo" –, e eliminado, junto a "O elixir do pajé", de suas *Poesias completas.* Nele se narra a história da ninfa Galatéia que, depois de atingir e machucar Vênus, recebe da deusa temível condenação:

> Verta fétidos jorros
> Que causem tédio e nojo a todo mundo
> Até mesmo aos cachorros!
> Mas inda é pouco! A todas as mulheres
> Estenda-se o castigo,
> Paguem todas o ultraje que esta infame
> Ousou para comigo!

Do "amor e medo" passa-se subitamente ao "horror e nojo". E a mulher ganha nova aura, neste madrigal de Bernardo Guimarães: a de inesperado objeto de abjeção.

Também nessa direção é que se encaminham suas brincadeiras e críticas aos contemporâneos ilustres. Como faz nas notas sobre brasileirismos e elementos da fauna e do folclore pátrio que acompanham o texto poético de "A orgia dos duendes" e servem de contraponto irônico ao tupi-guarani e ao "Canto do piaga" de Gonçalves Dias. Ou como se pode depreender de carta de Bernardo a Fernando Saldanha, onde falava de uma paródia a Castro Alves:

> Eu pretendo fazer publicação de poesias bestialógicas, não obscenas, e, entre essas, uma das mais patuscas e estudantástica, que tenho, é uma paródia a Castro

> Alves, que começa assim: Era hora das epopéias, / Das epopéias gigantes, / No quarto dos estudantes / Pululam gentis idéias.

Ironias que acentuam sua diferença com relação aos "românticos maiores" brasileiros, mas que o próprio Bernardo Guimarães hesita em tomar como poesia. Daí, a separação metafórica que estabelece nos seus textos entre a lira "séria" e o "rude rabecão" com que "canta" os poemas pantagruélicos. Em "Invocação à saudade", por exemplo, é com "magoadas cordas" que chama a saudade. Na "Saudação a Sua Majestade a Imperatriz do Brasil" é uma "lira humilde" que invoca. Bem melhor, no entanto, é quando dá voz à sua lira rude e menos servil. Como no poema "A saia balão", em que avisa:

> Tenho afinado já para cantar-te
> Meu rude rabecão;
> Vou teu nome espalhar por toda parte,
> Balão, balão, balão!

Isaura dá sua risada

Quando não se refere à sua produção cômica, a menção a esta lira rude, na poesia de Bernardo Guimarães, em geral é indício do canto dos escravos nos fins de tarde. Como em "A sepultura de um escravo", poema que fala da "canção chorosa, que ao tanger monótono de rude lira teus irmãos entoam". Ou em "Invocação à saudade", onde se lê, em dado momento, a seguinte descrição do entardecer:

> Agora, que o africano a enxada pondo,
> Da terra de seus pais saudades canta
> Aos sons de tosca lira, e os duros ferros
> Da escravidão por um momento esquece...

Parece haver, inclusive, certa sintonia entre as implicâncias com Gonçalves Dias, Castro Alves, Macedo e Junqueira Freire, e o esboço de uma identificação do seu "canto rude" ao dos escravos.

Como se percebesse o deslocamento de sua poesia em analogia à situação social do escravo. De comum, entre estes "rebaixamentos"

tão diversos, uma "tosca lira", que se africaniza e enrouquece humoristicamente a poesia romântica local.

É exemplar, nesse sentido, a barreira imposta ao "lirismo", à hiper-sentimentalização, pelo freqüente recurso ao *nonsense*. Capaz mesmo de transformar um soneto em exercício gastronômico, onde o que se come são sofismas e fados:

> Eu vi dos polos o gigante alado,
> Sobre um montão de pálidos coriscos,
> Sem fazer caso dos bulcões ariscos,
> Devorando em silêncio a mão do fado!
>
> Quatro fatias de tufão gelado
> Figuravam da mesa entre os petiscos;
> E, envolto em manto de fatais rabiscos,
> Campeava um sofisma ensangüentado!
>
> – Quem és, que assim me cercas de episódios?
> Lhe perguntei, com voz de silogismo,
> Brandindo um facho de trovões seródios.
>
> – Eu sou, – me disse, – aquele anacronismo,
> Que a vil coorte de sulfúreos ódios
> Nas trevas sepultei de um solecismo...

Diálogo inusitado entre um anacronismo e certo personagem com voz de silogismo, que se assemelha, em parte, às falas dos protagonistas da *Walpurgisnacht* sertaneja que é "A orgia dos duendes" e cujo teor se pode perceber neste trecho em que a "Rainha" se autodefine:

> Já no ventre materno fui boa;
> Minha mãe, ao nascer, eu matei;
> E ao meu pai por herdar-lhe a coroa
> Em seu leito co'as mãos esganei.

"Sangue" parricida que parece se mesclar à imagem do sofisma ensagüentado do soneto e à do sangue menstrual de Galatéia e tensionar, decisivamente, uma dicção romântica mais "nobre". Não é de estranhar, por sinal, que o mesmo Bernardo Guimarães se divertisse em

defender o entrudo das perseguições policiais e das tentativas de substituí-lo pelo Carnaval nos seus folhetins do *Diário de Minas*. Ou que às vezes ironizasse a própria musa. Como no "Dilúvio de papel":

> Esse ofício, que ensinas, já não presta;
> Vai tocar tua lira em outra parte;
> Que aqui nestas paragens só têm voga
> Comércio, indústria e artes.

Descrédito quanto ao possível alcance social da poesia no país que logo seria castigado e o sujeito do poema se veria perseguido por todos os jornais possíveis e imerso numa nuvem de papéis, vinda de todas as direções, que ameaça soterrá-lo:

> Já das gavetas
> E dos armários
> Surgem gazetas,
> Surgem diários;
> Uns do tablado
> Lá vêm subindo,
> Ou do telhado
> Descem rugindo;
> Dentro da rede
> Sobre o dossel,
> Pela parede
> Tudo é papel.

Um dilúvio de papéis e jornais narrado a cada momento num metro diverso, num ritmo ora rápido, sôfrego, de versos curtos e sempre rimados; ora mais lento, com frases mais longas e ritmo menos frenético. Mas sempre tenso, como no ataque de vários exemplares do *Times*:

> E lá vinha de *Times* nuvem densa
> Com um sussurro horrendo
> No ar as pandas asas estendendo,
> Derramando nos mares sombra imensa.
> O *País*, A *Imprensa*, o *Globo*, o *Mundo*,
> O *Este*, e o *Oeste*, o *Sul*, e o *Norte*,

Esvoaçando sobre o mar profundo,
Jornais de toda a língua e toda sorte,
Que no hemisfério nosso vêm dar fundo,
Gazetas alemãs com tipos góticos,
E mil outros com títulos exóticos.

"Dilúvio de papel" é uma verdadeira saturnal de jornais. Mais rica do ponto de vista da experimentação métrica do que "A orgia dos duendes". Menos teatral, no entanto, do que ela. E sua série de participantes cantando suas "estrofes agoureiras" ao redor do fogo. Sempre chefiados pela "Rainha", que dá o tom ao batuque infernal, se não com "harpa d'ouro", "lira" ou "rabecão", com instrumento que fica, como o do poeta de "Hino à Tarde", como as muitas "harpas eólias" românticas, ao sabor do vento. E que manda buscar expressamente antes de dar início à "Orgia dos duendes":

Raparigas do monte das cobras,
Que fazeis lá no fundo da brenha?
Do sepulcro trazei-me as abobras,
E do inferno os meus feixes de lenha.
Ide já procurar-me a bandurra
Que me deu minha tia Marselha,
E que aos ventos da noite sussurra,
Pendurada no arco-da-velha.

E, se a bandurra não é bem uma lira, parece representar mais uma das transformações por que passa esta imagem da criação poética na obra de Bernardo Guimarães. Primeiro, uma *lira triste* como a alma do poeta. Em seguida, a *lira tosca* dos escravos e a *lira rude* dos textos sarcásticos. E, por fim, o *rabecão* e a *bandurra*, instrumentos mefistofélicos de uma poesia que se permite orgias, disparates e risos. Temível até para o próprio Bernardo Guimarães, que a policia e ameniza, dizendo do "Dilúvio de papel" que se tratava apenas de um sonho, e apagando ao final da "Orgia dos duendes" quaisquer vestígios orgiásticos. Expulsando duendes e bruxas e encerrando o poema com uma "linda virgem" cismando amores na floresta.

Traição, ao que parece, imperdoável ao Mefisto que lhe serviu às vezes de Musa. E cuja vingança seria ainda mais implacável do que um simples dilúvio de papel. Cabendo a Bernardo Guimarães estranha fortuna: a de ter produzido uma das melhores e mais características obras poéticas do Romantismo brasileiro e, talvez por isso mesmo, por sua diferença, de limitada repercussão.

(1984)

Nota

1 Os livros de Bernardo Guimarães aqui mencionados tiveram publicação posterior a este artigo. São eles: *Poesia erótica e satírica* (organização de Duda Machado). Rio de Janeiro: Imago, 1988; *Elixir do pajé*, *Origem do mênstruo* e *A orgia dos duendes*, todos editados em Araxá: Edições Dubolso, 1988.

A FAMÍLIA AGULHA

prosa em ziguezague

Baudelaire, em "Da essência do riso", ensaio sobre o cômico nas artes plásticas publicado originalmente em *Le Portefeuille* em 8 de julho de 1855, chamava a atenção para duas formas, a seu ver paradigmáticas, de se trabalhar o cômico na criação artística. Haveria, de um lado, o "cômico significativo", o cômico ordinário, marcado por uma linguagem clara, fácil de compreender, e cuja transparência beiraria, por vezes, a de um apólogo; de outro, o "cômico absoluto", capaz de provocar um riso que teria em si "qualquer coisa de profundo, de axiomático, de primitivo", bem diversa do efeito daquilo que Baudelaire nomeia "o cômico de costumes". E citaria, nesse sentido, os exemplos, de um lado, de Molière; de outro, de Hoffmann. De um lado, o "cômico estrito", de outro, "o grotesco". Ou, como sintetiza, a certa altura, no seu texto: "O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação, o grotesco, uma criação".[1] Haveria, pois, pelo menos "dois risos" diversos em jogo na produção artística: um ligado diretamente à imitação, à representação fiel de situações, personagens e lugares, e a um claro pacto de referencialidade; outro, capaz de se deixar levar pela vertigem da hipérbole, da dualidade, e cujo eixo seria a invenção.

No caso da cultura oitocentista brasileira, a dominante, tendo em vista essas espécies de cômico analisadas por Baudelaire, foi a primeira, aquela cujo procedimento nuclear é a representação fiel. Comédias de costumes, caricaturas, romances e perfis à beira da crônica, é a referencialidade o par mais constante do efeito cômico nos periódicos, na prosa de ficção e no teatro de então. O que explica, em

parte, a forte empatia, com seus contemporâneos, da linguagem teatral de um Martins Pena ou de um França Júnior. Ou de personagens como a "Dona Violante", da Moreninha, de Macedo. Exceções? O *nonsense* da "lira rústica" de Bernardo Guimarães ou dos textos de Qorpo Santo; a arcaização irônica das "sextilhas" de Gonçalves Dias; as justaposições, miscelâneas e interferências que marcam a sucessão de vozes do "Tatuturema" e do "Inferno de Wall Street", de Sousândrade; o riso sterneanamente trabalhado das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

A essa lista talvez fosse possível acrescentar um nome, o de um romance humorístico publicado em folhetins, 21 de janeiro a 26 de abril de 1870, no *Diário do Rio de Janeiro*: *A família Agulha*, de Luís Guimarães Júnior (1845-1898). Inclusão passível de súbita desconfiança se se tem em mente que nas histórias da literatura brasileira tem cabido a Luís Guimarães lugar nada proeminente, e ainda mais, "instável", ora entre os "últimos românticos", ora entre os "primeiros parnasianos". Dele não se destacando em geral muitos poemas, e, às vezes, como no caso de Sílvio Romero, uma parte da prosa no máximo. Inclusão ainda mais estranha para quem se lembra do juízo pouco lisonjeiro com que se tem avaliado seus "caprichos humorísticos" e os folhetins do *Diário do Rio de Janeiro*, vistos como produtos menores na obra de um autor que já estaria fadado, ele mesmo, a um segundo plano permanente.

Um dândi de segundo grau?

"Luís Guimarães Júnior, por mais que se o queira, é impossível colocá-lo na primeira ordem dos escritores brasileiros. Vai para a segunda categoria",[2] afirma Sílvio Romero na sua *História da literatura brasileira* (1888). Destino crítico explicado por Romero ora com imagens tiradas do campo da ourivesaria ("Não produz brilhantes raros engastados em finíssimo ouro; espalha rubis, turquesas, safiras e topázios em graciosas jóias de ouro médio e faz deliciosas filigranas de boa prata. Também não desce ao estanho e ao cobre"),[3] ora com ana-

logias entre a criação literária e o vôo ("O poeta não ultrapassa certa distância em seu vôo; vai a certa altura, é verdade, e deixa-se lá pairar graciosamente; mas não se perde nas nuvens"),[4] ora com referências biográficas ("Ausente da pátria, durante metade da existência, nunca foi um combatente ativo em nossas lutas pela verdade e pelo progresso. Faltou-lhe para tanto a paixão e com ela o ideal").[5]

Na verdade é neste "ausente da pátria" que reside a principal crítica de Sílvio Romero à produção de Luís Guimarães Júnior. E já o via como "estrangeiro" mesmo antes de ele enveredar pela carreira diplomática em 1872, como registra na *História da literatura brasileira*:

> Luís Guimarães era natural do Rio de Janeiro; filho de família abastada passou a infância e a primeira mocidade na pátria e em Petrópolis, como aluno do Colégio Calógeras.
>
> Inclinado desde então aos prazeres e passatempos dos salões, ainda mais se lhe apurou essa tendência em São Paulo e Recife, cujas academias cursou com a doce fama de estudante rico. Depois de formado em fins de 1869, passou rapidamente pelo jornalismo e pelos salões fluminenses, sendo atraído logo à carreira diplomática, o mais falso de todos os modos de vida que pode um homem ocupar sobre a terra.
>
> Aí ainda mais se apurou o ceticismo elegante, o dandismo artístico de nosso compatriota. Ele é quase um estrangeiro para nós.[6]

E "estrangeiro", segundo o crítico, num duplo sentido. Porque vivendo fora do país e porque teria "poucas, quase raras, páginas de caráter nacional". E é pela via da nacionalidade que Romero se permite olhar atravessado para o livro em geral mais elogiado de Luís Guimarães, *Sonetos e rimas* (1880):

> ... quase todos os que se supõe com direito a votar no assunto consideram os seus primeiros livros do Recife e do Rio mais ou menos insignificantes e, quanto ao último – *Sonetos e rimas* –, prodigiosamente admirável.

> Compreendo bem a reviravolta. Podem lá ser bons uns livros feios, publicados em papel comum, em tipos secundários? Não é possível.
>
> Mas aquele livrinho gentil, vindo do *estrangeiro*, da pátria das artes, de Roma, em edição chique, e, logo após, em segunda tiragem de Lisboa, em *reliure* elegante, aquilo sim, é que são versos belos...
>
> Que coisa bonita! Que *bibelots*! Confesso que não vou por este caminho.[7]

É este critério que permite a Sílvio Romero justificar seu privilégio de *Os Corimbos* (1869) em detrimento dos *Sonetos e rimas*:

> Acho que em sua fase brasileira, entre 1862 e 1872, o poeta foi mais espontâneo, mais sincero, sua arte mais sentida, mais humana; então o contista e folhetinista era mais despreocupado, mais vivaz, mais lúcido do que depois pareceu ser.
>
> Ouso dizer, pois, que, assim considerado, *Os corimbos* é superior ao *Sonetos e rimas*. Estes revelam mais apuros e requintes de *forma*; aqueles simplesmente mais *alma*, e esta é tudo em poesia.
>
> A razão parece militar de meu lado. A poesia é uma dessas intuições e efusões íntimas que só têm vida quando partem do coração, bem acalentado e aquecido pelo bafejo da pátria.[8]

Mesmo a poesia produzida quando Luís Guimarães Júnior ainda não deixara o Brasil merece algumas ressalvas de Romero. Sobretudo pela dominância das "impressões pessoais, subjetivas", pelos poucos – e "de mérito secundário" – "quadros da natureza exterior". E é pela mesma via da nacionalidade que o crítico sergipano acaba atribuindo alguma relevância aos seus folhetins. Porque neles "o autor é mais abundante em notas locais, algumas bem apanhadas e descritas com habilidade e agudezas".[9] E porque se adequariam, na medida, ao "temperamento artístico" de Guimarães Júnior, segundo Sílvio Romero dotado de uma inteligência pouco apta para "as especulações

que exigem profunda tensão de espírito", como "a ciência, a crítica, a filosofia" e "na bela literatura mesma – o romance e o drama".[10] Daí, nas palavras do crítico, "os gêneros que lhe ficavam de molde" serem "a poesia leve, o conto rápido e o folhetim minúsculo".[11]

Não deixa de ser curioso, nessa linha, que o mesmo Sílvio Romero, que parece desprezar com tanta intensidade o "dandismo" de Guimarães Júnior, acabe, por um volteio nacionalista, elogiando justamente os seus "textos de salão". Num movimento claramente inverso ao de Veríssimo, por exemplo, que vê com simpatia sua prosa – inspirada pela "musa ligeira do folhetim alado, leve, literário" e pela "poesia graciosa do conto alegre, brincalhão, ingênuo" – mas não deixa de registrar que "são os seus versos, de uma tão fina e voluptuosa sensibilidade, que o fizeram admirado e querido".[12] E afirma, de modo categórico, no seu discurso de recepção a João Ribeiro (para a cadeira que pertencera a Luís Guimarães na Academia Brasileira de Letras), que fora o Luís Guimarães Júnior poeta o seu ocupante original: "E foi certamente o poeta, acabrunhado pelo máximo infortúnio que possa sobrevir a um escritor, que os formadores da Academia quiseram glorificar nele quando o foram, longe da pátria, chamar para o seu seio".[13]

É, pois, sobretudo como poeta que se tem notícia de Guimarães Júnior nas histórias da literatura brasileira. E como dândi nos textos de muitos de seus contemporâneos. Um exemplo? Comentário de Ramalho Ortigão (amigo do escritor durante os seus anos de secretário de embaixada em Lisboa), em que estilo e *toilette* aparecem todo tempo justapostos:

> Como poeta, ele é um primeiro adido à legação da elegância. Viaja no país da arte em coupé-salão, resguardado do frio numa peliça de raposa azul e seguido de dois criados. O seu estilo tem um lavor de renda, uma suavidade de veludo e um fresco perfume de *toilette*.[14]

A elegância, funcionando, ao que parece, como uma das principais vias de acesso a juízos favoráveis de contemporâneos como Ortigão:

> Luís Guimarães sabe trazer com descerimônias e galhardias a fina casaca justa cingida ao busto, e adornada de uma gardênia, o colete decotado em plotas de copas, a camisa de plastron chato, e a gravata branca em pequeno laço inflexível e quadrilongo. Tem o tirocínio gastronômico do café Anglais, ceou no "Grand Seise" e por nenhuma espécie de perturbação se equivocaria nos pratos a que se deve servir o "Johannisberg", o "Romanés", o "Charteau Yquem", o "Sherry", o "Marsala" ou o "Tokey". Sabe conduzir um "cotillon", ditar um "menu", classificar um "bibelot" ou um quadro, governar um cavalo pelos métodos do barão d'Etreillis, manejar uma espada, dançar a valsa lenta a três tempos, e conversar sem inflexões e sem gestos, imóvel, direito, banal, insondável e distinto, vocalizando nitidamente com as devidas "nuances" de expressão, os termos de Sire, Altesse, Madame, Monseigneur. Ele finalmente adquiriu, por sábio artifício, todos os conhecimentos profundos, e todos os elevados dotes de "sportmen", de "clubman", de "boudine" e de "tompin", que constituem o perfeito diplomata (...). Através, porém, de sua exterioridade de personagem oficial, a verdadeira natureza artística de Luís Guimarães transparece a cada momento, e dentre as reverências banais do adido da legação, e das notas campanudas do secretário de embaixada, vêem-se levantar o vôo e adejar no azul, como errantes andorinhas ávidas de sol e de espaço, as cantigas luminosas e aladas do poeta vagabundo e nostálgico.[15]

É o *sportman* que parece abrir caminho para o "poeta", a *toilette* cuidada para a análise do estilo, o charme do quase dândi para seu trabalho literário. Porque era o próprio Luís Guimarães Júnior quem mais parecia incentivar essa mistura. Durante o período, de 1869 a 1872, em que foi folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, divertia-se com minuciosas descrições de trajes, penteados e bailes nas secções "Por Paus e por Pedras" e "Revista de Domingo", que mantinha regularmente na folha. "É condição do folhetinista gostar de tu-

do quanto é vaporoso e leve!", dizia em 23 de janeiro de 1870. Dessa maneira, parecia tranqüilizar o leitor que, assim, se deixava alfinetar sem perceber pela musa ligeira, mas às vezes cruel, do folhetim.

"Se eu pudesse tirar pares aqui do folhetim..."

Se a máscara do dândi contribui, a seu modo, tanto para a avaliação negativa de Sílvio Romero quanto para os elogios de Ramalho Ortigão ou Fialho d'Almeida, ela serve igualmente a Luís Guimarães Júnior para definir o gênero leve abrigado sobretudo pelo folhetim de variedades dos jornais. "O folhetim é o *dandy* da literatura", afirmava no *Diário do Rio de Janeiro* de 1º de janeiro de 1870. E, em vez de definição precisa, em meio a perfumes, valsas e *coupés*, opta por uma espécie de descrição em abismo, por uma série de analogias que se sucedem e vão rapidamente configurando uma espécie de *portrait-charge* do folhetim:

> O folhetim é o dandy da literatura, é um sujeito que não tem que fazer, um rapaz que anda de velocípede, que vai ao Lírico, que gosta de Petrópolis, que conhece Raunier, Azevedo e Cramer, que joga o lansquenet nas Laranjeiras, usa bigode, pince-nez e chibata, conversa no club, gosta do Carceler e do ministério, é a favor das docas, abomina rifas, aplaude o cavalinho travesso da amazona Chiarini, examina a coroa de ouro do Sr. Furtado Coelho, vai à Tijuca, a S. Clemente, ao Botafogo, tem voz de tenor, apara unhas, usa frac inglês, botim estreito, não ambiciona nada em política (o que é já possuir muito!), canta, folga, desvaira, mata-se, ressuscita-se, é vaidoso, petulante, inútil como as melhores coisas do mundo!

O dândi é, no entanto, apenas o primeiro termo de comparação. Porque as associações se sucedem e se mesclam, ao mesmo tempo definindo e deixando em esboço uma forma de escrita já tão marcada pelas misturas – entre literatura e jornalismo, romance e crônica, recursos teatrais e narrador literário:

> Tem a força na sua própria fraqueza! É a lança de Aquiles que fere e cura, é o *Pronto alívio* que mata logo! é o Carnaval e a Páscoa! o riso e a lágrima, raio de sol e raio de lua, faz mais citações que um meirinho e mais momices que uma mulher; é o acaso, o imprevisto, o X, a loucura, o espião invisível que penetra em toda parte, é o alfinete quase imperceptível que prende a manteleta negra e o grampo dourado que mergulha nas sinuosidades de um coquel. É o bilhete cor de rosa que se deixa surpreender aberto sobre um travesseiro perfumado, é o véu que ondula sobre tranças adoradas, o chapeuzinho de veludo negro que mal sombreia o alourado de uma cabeleira esplêndida! O folhetim – entendeis? Abismo semanal donde muitos pais e maridos fogem, como se recuasse de algum ataque epidêmico! É ele! a serpente! o pecado! o perigo! o louco de todas as épocas e de todos os países!

As possíveis definições do folhetim,[16] mal se esboçam, são substituídas por outras. Como se Luís Guimarães Júnior o definisse indiretamente, mimetizando seus volteios e arabescos característicos. Como se traçasse seus contornos não por meio das diversas imagens e comparações de que se utiliza no texto, mas sim pela própria forma ziguezagueante de escrevê-lo.

E enquanto o folhetim recebe configuração gráfica – o ziguezague –, outro elemento – seu público potencial – recebe representação ainda mais direta neste texto de 1º de janeiro de 1870 voltado a rigor para a explicitação de algumas de suas marcas características. Determina-se inclusive o sexo (feminino) e a camada social (abastada o suficiente para andar de *coupé*, freqüentar o Lírico e usar veludos e coques) de seus leitores. É, aliás, tão nítido o perfil de sua interlocutora[17] que o folhetinista chega mesmo a se oferecer como par em futuros bailes, como se lê na seção "Por Paus e por Pedras" de 23 de janeiro de 1871. Convite sem dúvida mais "ousado" do que as digressões machadianas dirigidas à "leitora curiosa", Guimarães Júnior su-

gere um enlace quase amoroso entre o cronista e sua interlocutora. E se rompe em parte o pacto de decoro ao convidá-la para dançar, essa ruptura se reforçaria em *A família Agulha* pela familiaridade com que se refere ao Alcazar, às ceias de que participam alguns de seus freqüentadores no Provenceaux e no Rocambolli e ao *boudoir* da Caxuxa.

As repetidas tentativas de tratar do folhetim, e defendê-lo como "caracteristicamente moderno", por parte de Luís Guimarães Júnior nada têm a ver, no entanto, com uma possível queda de interesse por essa espécie de publicação à época. Pelo contrário. Pois, como observaria Brito Broca em "O romance-folhetim no Brasil", assistia-se então a uma verdadeira voga do "gênero" – ao menos dos romances-folhetins – no país. E suas regras estariam a tal ponto assimiladas pelos leitores que, em 1869, como lembra o pesquisador, um jornal, ao anunciar uma próxima publicação, fazia "espirituosamente a seguinte ressalva: 'sem moça rica que complique o enredo e sem remorso vivo que enegreça a ação'".[18] Tão populares eram as tramas e os personagens de folhetins, aliás, que serviam até de disfarce para se marcarem encontros amorosos. Como narrava Machado de Assis em 1877, comentando um anúncio que propunha a troca do segundo volume de *Rocambole*. "O fato de o interessado recorrer à obra de Ponson du Terrail, como um meio para ocultar o verdadeiro sentido do anúncio, não deixa de ser um índice da extraordinária popularidade da mesma",[19] concluiria Brito Broca.

Há inúmeros indícios de tal popularidade nos textos mais diversos do próprio Guimarães Júnior. Como no pequeno conto, "O Nome do Menino", incluído em *Filagranas* (1872), no qual por duas vezes se sugerem nomes de personagens de romances-folhetins. "Esse menino, rico como é, deve chamar-se Rodolfo", lembra uma senhora, numa referência clara ao protagonista dos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue. Clara, mas mal compreendida por sua interlocutora, que pergunta, em seguida, "Rodolfo?", e rejeita a sugestão. Assim como não dera ouvidos anteriormente a uma leitora de Dumas: "Tão galante! Se fosse eu, batizava-o por Angelo. Angelo Pitou do romance de Dumas".[20]

Mais casual ainda é a referência a Sue noutra narrativa curta, pertencente ao volume *Curvas e zig-zags* (também de 1872). Trata-se de uma pequena digressão humorística sobre "as crianças", na qual se lê em dado momento:

> Eu ou o leitor aceitamos pela primeira vez uma cadeira de conviva em casa de cerimônia. Engolimos comodamente a nossa sopa; bebemos o nosso cálix de Porto *pianissimo,* como no romance de Sue, e esperamos, com a maior delicadeza e tranqüilidade, que nos sirvam nova iguaria. Mas o perigo inevitável lá está no canto! ao pé da mamãe![21]

"Como no romance de Sue", "Como no romance de Dumas", se o sucesso é indiscutível, por que defender tanto o folhetim? Porque se a popularidade dos romances-folhetins e das crônicas de variedades era grande, havia, em medida semelhante, certo consenso de que talvez não se tratasse de "boa literatura". Daí a defesa – via moda – de Luís Guimarães Júnior.

> Em um baile esse bom rapaz, esse folhetim, susterá trêmulo no ritornello das valsas o vosso corpo aéreo e palpitante!
>
> Nos passeios, quando vos recostardes molemente sobre a macia almofada de vosso *coupé*, ele passará junto de vós, orgulhoso como um jockey, fazendo saltar de impaciência um cavalo ardente e indomável!
>
> Deixai, pois, deixai que ele vos procure a todo o momento e em todos os lugares! É a alegria que chega! É o corisco que cintila! Ser ministro é uma boa coisa, mas ser feliz é melhor! O prazer é a mais viva manifestação da felicidade! Riamos, folguemos, brinquemos, que são horas! *La jeunesse n'a qu'un temps*! E esse tempo é o do folhetim hebdomadário! tudo o mais vale! A literatura pesada já passou de moda como as camisas de periquito, o cavaquinho em dia de anos, as barracas do Espírito Santo, e aqueles célebres pentes a que os nossos avós chamavam modestamente *trepa moleque* e

> que trepavam pelo senso comum de uma maneira horrorosa!
>
> O livro cede lugar ao folhetim, como os vestidos de bico cederam terreno ao *toilette* negado e elegante![22]

Ao final, com certa bravata, o folhetinista perfigura inclusive o desaparecimento do livro em prol do texto de jornal. "Não se come hoje, petisca-se, não se anda, corre-se, não se dorme, acorda-se, não se escreve, imprime-se, não se imprime, adivinha-se. É o século da embriaguez! do delírio! do vapor!", comenta. Por isso o cronista fala da literatura como se falasse de figurinos e da duração dos gêneros como se pautado pelo ritmo apressado da moda.

O ziguezague

Nem sempre, entretanto, sua defesa do folhetim é tão pouco belicosa. No texto introdutório à coletânea *Curvas e zig-zags*, por exemplo, define de modo mais exclusivo o seu leitor, descartando de cara os que só lessem em linha reta:

> Leitor amigo,
>
> ... Se estás habituado a caminhar unicamente em linha reta na literatura, prefere a este banal e inocente livro o tratado dos "Enciclopedistas" e as "Décadas" de João de Barros, por exemplo.
>
> Isto é livro para quem vai pela vida em *curvas* e *zig-zags*.
>
> São páginas escritas na primeira ocasião, e que o primeiro vento desfolhará, com a mesma rapidez com que espalha os lírios das ilusões, e do amor!...[23]

Sua figura é o ziguezague: assim se poderia definir a prosa humorística de Guimarães Júnior. Sobretudo em *A família Agulha*. Procedimento narrativo que lembra o de Laurence Sterne no seu *Tristram Shandy*. Como se o narrador do folhetim humorístico de Guimarães se pautasse nas "linhas razoavelmente retas" com que o narrador de Sterne define os próprios volteios no Capítulo 40 do

sexto volume de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. E, de alguma forma, fizesse suas – como faria nos anos 80 do século XIX, com maior maestria do que Luís Guimarães, Machado de Assis – essas observações de Tristram Shandy:

> As digressões são incontestavelmente a luz do Sol; – são a vida, a alma da leitura; – retirai-as deste livro, por exemplo, – e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela; – um gélido e eterno inverno reinará em cada página sua; devolvei-as ao autor; – ele se adiantará como um noivo, – e saudá-las-á todas; elas trazem a variedade e impedem que a aparência venha a faltar.[24]

Em *A família Agulha* também a rigor o que importa não é bem a trama. Há algumas histórias que se imbricam e entrecruzam, algumas das quais não se concluem de forma alguma. Como a dos antecedentes de Bernardo José, o inigualável padrinho de Bernardino Agulha. Ou, na verdade, o próprio romance, que se encerra com uma longa série de reticências, com Bernardino correndo sempre. A rigor sem qualquer conclusão.

Porque o importante mesmo é o modo de narrar, o manejo de diferentes recursos cômicos, são os jogos com o *nonsense*. Não é gratuito que o folhetim se inicie com o nascimento de Bernardino Agulha e o assunto seja completamente esquecido até o capítulo VIII. Não é à toa, igualmente, que Bernardino passa de criança a freqüentador do Alcazar de um capítulo para o outro. Assim o narrador pode, mais uma vez, estabelecer um desvio de rota, voltar atrás, contar o que houve desde a morte de Eufrásia, a mãe do rapaz.

Luís Guimarães Júnior parece se divertir, em *A família Agulha*, com o exercício dos mais diversos procedimentos cômicos. A um fio de enredo, que é apenas um esboço, se vão, assim, acrescentando (e por vezes desaparecendo sumariamente com alguns) personagens-caricaturas, situações inesperadas, *coups de théâtre*, nomes engraçados (Pilha-Pilha, Agulha, Sistema, Ciciosa, etc.), trocadilhos súbitos, duplos sentidos e coisas assim.

Não há destino certo para a narrativa. Não há lugar para uma leitura em linha reta. Ensaia-se uma prosa próxima ao arabesco. Importam os volteios, vaivéns, curvas. Um exemplo. Uma vez encontrado um padrinho para a criança, o que se esperaria de um romance em linha reta? O fim do capítulo, a preparação de uma possível descrição do batizado. O que acontece no folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*? Para começar são mobilizados dois personagens, além de Anastácio, para localizar um padrinho. E, por fim, felicíssimo com a figura alucinada de Bernardo José, Anastácio Agulha pensa em dar um de seus tempestuosos abraços em Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo, que lhe conseguira compadre tão especial, quando a cena, que parecia prestes a se encerrar, toma rumo absolutamente inesperado:

> Bernardo José, sem que ninguém previsse semelhante acontecimento, deu um pulo nervoso, ficou dois minutos em pé, abaixou-se *incontinente*, agarrou a cadeira por um dos pés e, erguendo-a com o braço hirto e sem articulações, começou a passear solenemente pela sala. Anastácio Agulha imitou-o maquinalmente, e Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo, possuído da febre contagiosa, agarrou também a sua cadeira e marchou atrás de Anastácio Agulha.

A situação chega a lembrar uma *crazy comedy*, principalmente porque todos entram na lógica de Bernardo José. E, a esta altura, inclusive o leitor. A alguém que se chama Brito, nomeia-se Brites. Uma senhora fala exclusivamente por charadas. Outra por receitas. Bernardo José não fala. Apenas olha fixamente para alguém ou murmura modinhas. Bernardino só teve os "primeiros dentinhos" depois de rapaz. Eufrásia calçava nº 47. E um de seus desejos, quando grávida, fora comer a orelha de um passageiro que tivera de fugir correndo de um bonde. O que interessa não é bem a sina dos Agulha, mas as digressões humorísticas, as muitas charges com que Guimarães Júnior delineia, em arabesco, essa história. Arabesco aparentemente ingênuo, inofensivo, mas do qual se exibem, em alguns momentos, as farpas.

"Fere com pata de veludo, morde com pétalas de rosa"

Não. Não se trata de uma das charadas da Sra. Leonarda. Mas sim de uma definição do folhetim sugerida por Guimarães Júnior no texto de abertura de *Filagranas*. E de fato não são poucas as farpas lançadas por ele ora do *Diário do Rio*, ora de alguns textos poéticos, ora em meios às muitas peripécias de Anastácio, Eufrásia e Bernardino Agulha. Os alvos? Os mais diversos. O Imperador, por exemplo. Porque mesmo dizendo que o folhetim foge da política, às vezes, em súbitas alegorias, lá estão gabinetes, eleições e partidos. Como no texto publicado no *Diário* em 3 de abril de 1870, à primeira vista um comentário sobre a Companhia Chiarini, a um segundo olhar implicante figuração da situação de D. Pedro II:

> A família Pereira, entre muitos prodígios de destreza e vigor, apresenta-nos uma cena de escadas mágicas, que deveria ser batizada por jogos políticos. Vejam: O Sr. Pereira pai sobe pelas escadas acima firmando um pé em uma e o outro em outra; a família acompanha-o tomando conta, ora da escada esquerda, ora da direita. Se uma escada vacila o artista apodera-se da outra e viceversa. A fortuna e o destino da família estão concentrados no chefe. Cuidado! se falta o centro motor, desaba tudo! Mas não: o artista sobe, a família imita-o, param, tremem, tentam e afinal ei-los todos no ápice: ambas as escadas servem de pedestal ao último quadro.
>
> Ora, em política há também dois partidos que... Nada! não toquemos nisso!

Até que nem tão inocente assim, o folhetim, se por vezes se diverte em deixar sem rede o Imperador, por vezes se volta em direção ainda mais inesperada. E esboça alguns piparotes no nariz da mesma leitora a quem acabara de tirar para uma valsa. Um deles é o trabalho proposital de decepção com relação a algumas de suas mais caras expectativas. Por exemplo, no que se refere ao andamento de um romance. Espera continuidades? Pois *A família Agulha* caminha aos saltos. Alguns deles deixando de lado propositadamente persona-

gens e situações. Como no capítulo XIII, em que quase se fala de uma outra moradora na casa de Bernardo José, mas para logo adiante se abandonar a idéia:

> Bernardo José... dormia.
>
> Uma mulher idosa... (já ia eu entrando em vulgaridades descritivas acerca do homem indescritível!) Não havia mulher idosa nenhuma não! Mentira! Esse extraordinário sujeito vivia só (só com as suas barbas e a sua loucura!)
>
> Bernardo José dormia.

A narrativa vai e volta ao mesmo ponto – Bernardo José dormindo. Apenas se sugere uma outra informação. O narrador hesita, volta atrás, se desmente. E o folhetim retoma a frase anterior. Com uma pequena diferença, porém. Dela se tirou qualquer sinal de suspensão, de incompletude. Saíram da frase as reticências e ela se tornou uma descrição pura e simples, sem maiores problemas. Quanto ao leitor, o jogo é esse: suspensões e vaivéns.

Outra forma de trabalhar com a decepção do leitor habitual de folhetins-romances? Impedir que *mergulhe* na história. Recordar a todo o momento que se trata de um texto impresso ou de um exercício ficcional. E Guimarães Júnior chama a atenção inúmeras vezes para a impressão, para os tipos que dão forma à história. Basta lembrar a tabuleta cheia de problemas ortográficos que fica na porta da casa de Felisberto Canudo. Ou o jogo espertíssimo com as reticências nos capítulos XI e XII, que explica da seguinte forma:

> As reticências que eu tive o cuidado de espalhar por baixo dos gritos do procurador, atracado de novo à casa da rua da Providência, quando se julgava completamente livre das perseguições de Anastácio Agulha, explicam-se da mais simples e admirável maneira.

Maneira simples e admirável que será narrada ao longo do capítulo XII. Cabe observar como o narrador trata o seu texto. Como por vezes enfatiza o seu caráter gráfico. Como sublinha e dá novos sentidos aos sinais tipográficos ou a expressões corriqueiras ("Vice-versa

para todos", diz de repente Anastácio; "Meu pé / Meu bem", se confunde noutro momento).

Viradas surpreendentes de que pode ser alvo até mesmo o gênero praticado por Luís Guimarães Júnior. Porque, se sabe servir-se com desenvoltura da figura maligna da Caxuxa, da situação melodramática do velho fazendeiro que se apaixona por ela e deixa de lado família e filhas doentes, assim como de ganchos e *coups de théâtre* para fechar capítulos e prender o leitor (como o "De repente ouviu-se um barulho na escada..." do capítulo XVI, a entrada de Anastácio no quarto de Joaninha no capítulo XXVIII, Bernardo José com um trinchante na mão ao fim do XVII ou a ameaça de esmurrar outros, por parte de Anastácio, no capítulo XX), sabe também troçar do próprio folhetim. E, sem vinganças ou fortunas, sem heróis e grandes vilões, sem maiores mistérios, trabalha do folhetim sobretudo o descompromisso com a linearidade. Acrescentando a isso uma vertiginosa deseroificação dos personagens que, submetidos a esperta hiperbolização (Eufrásia é reduzida a um pé enorme, Januária às receitas, Anastácio aos rompantes e assim por diante), se aproximam constantemente da *charge*. Charge inclusive das marcas registradas do folhetim.

A charge

Se, no que se refere ao modo de narrar, o procedimento característico de Luís Guimarães Júnior é o ziguezague, quanto à criação de personagens mantêm-se os vaivéns, mas o resultado é a caricatura. Caricaturas que, pelo próprio absurdo, não precisam de referentes explícitos para obterem efeito cômico. Sua comicidade parece estar ligada diretamente à possibilidade de esses personagens-charges instaurarem, de repente, outra lógica, outra ordem, na qual comer a orelha de um passageiro de bonde, morder, de tristeza, o pescoço de alguém, impedir convidados de deixarem uma festa, morrer de tanto valsar, esfaquear uma trouxa de roupa não pareçam coisa absurda. Pois este, de fato, é um dos maiores méritos de *A família Agulha*: o fato de tratar-se de um dos raros textos do período em que o riso não é fruto *exclusivo* da crônica jocosa de um cotidiano que se conhece de cor.

Ziguezague, *nonsense* e caricatura que não são de estranhar num dos fundadores, ao lado de Pinheiro Guimarães, da revista *O mundo da lua*, cujo subtítulo era "Folha ilustrada, lunática, hiperbólica e satírica" e cujo projeto em parte se aproxima da prosa humorística de Luís Guimarães Júnior.

> *O Mundo da Lua* não é um título como outro qualquer. Ser-nos-ia mais fácil comprar uma comenda do que achar um título jornalístico! pensamos, cogitamos, perscrutamos sem parar, sobre a índole e o futuro deste semanário especial. Saiba quem ler isto que a redação do *Mundo da Lua* veio realmente da Lua. A terra está gasta, inútil e sensaborona. Era preciso uma novidade saliente. Onde encontrá-la? Entre os deputados? Senadores? em partidos políticos? no movimento cediço e gasto da comunhão terrena?
>
> Os editores desta folha, enviados extraordinários dum planeta tão mal considerado na Terra, determinaram ser fiés zeladores dos interesses lunáticos.[25]

E se o periódico, criado em 1º de janeiro de 1871, não duraria mais de 26 números, o projeto hiperbólico e satírico, que já percorria o texto de *A família Agulha* (1870), persistiria no perfil humorístico de "D. Cornélia Herculana", "a mulher mais corpulenta do seu tempo", nos textos curtos e menos afiados de *Curvas e zig-zags* e de *Filagranas*, ambos de 1872, e, sob a forma da ironia mais amarga, num poema como "Nhanhã", de *Sonetos e rimas* (1880), onde à descrição de uma sinhazinha bem cuidada, preocupada com *cotillons* e crônicas elegantes, se vai aos poucos justapondo o lamento de uma escrava que, por fim, morre, enquanto a "nhanhã" – espécie de caricatura impiedosa de uma leitora potencial das secções de "variedades" – comenta os últimos jornais.

Mas o ponto alto da "musa galhofeira" de Guimarães Júnior parece ter sido mesmo *A família Agulha*, romance em geral ignorado nas histórias da literatura brasileira e revalorizado nos anos 1970 por Wilson Martins ("É um dos nossos livros mais injustamente esquecidos,

e tanto mais injustamente quanto lhe caberiam com melhor propriedade muito dos louvores que a crítica costuma reservar às *Memórias de um Sargento de Milícias* (...). Nem mesmo as vacas sagradas da literatura escaparam porque, publicado, embora, no mesmo ano que *A pata da gazela*, é impossível não perceber que um episódio da *família Agulha* parodia o romance 'alencariano'")[26], e, mais recentemente, em ensaio de 1985, por Alexandre Eulálio, que associa sua "escrita trocista"[27] ao *Mattos, Malta ou Matta?*, de Aluísio Azevedo, e a trechos do *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

À beira da charge, à beira do ziguezague, este romance – que em algumas cenas flerta abertamente com o moralismo, que se esquece do fato de Eufrásia não ter estudado e lhe arranja de repente uma ex-colega, e cuja "musa" é chamada de "banal" pelo próprio Guimarães Júnior na introdução a *Filagranas* – é, na verdade, um dos melhores exemplos de uma prosa e de um cômico de invenção na produção literária brasileira da segunda metade do século XIX. Um dos poucos romances de então capazes de, sob o signo de Sterne, voltar-se, vez por outra, para o seu leitor e dizer à sua maneira: "à medida que formos adiante, aos solavancos, ride comigo, ou de mim, ou, em suma, fazei o que quiserdes, mas não perdei as estribeiras".[28]

(1987)

Notas

1 Baudelaire, Charles, "De l"essense du rire". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, p. 696.

2 Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL/MEC, 1980, v. 4, p. 1.338.

3 Ibid., p. 1.329.

4 Ibid.

5 Ibid., p. 1.338.

6 Ibid., p. 1.327.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 1.328

9 Ibid., p. 1.333

10 Ibid., p. 1.329.

11 Ibid.

12 Veríssimo, José. "O Sr. José Ribeiro e Luís Guimarães Júnior". In: *Estudos de literatura brasileira* – 1ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976, p. 131.

13 Ibid.

14 Apud Múcio Leão em "Notícias sobre Luís Guimarães Júnior". In: *Autores & livros*. "Suplemento Literário" de *A Manhã*, ano 3, v. 5, n. 3, 18/7/1943.

15 Ortigão, Ramalho. "Um juízo sobre Luís Guimarães Júnior". In: *Autores & livros*. "Suplemento Literário" de *A Manhã*, ano 3, v. 5, n. 3, 18/7/1943.

16 Cf. o excelente estudo de Marlyse Meyer, "A la recherche de Saint-Clair das Ilhas", publicado pelo Centre de Recherches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers em julho de 1973. Devo o acesso a este texto a Silviano Santiago.

17 Cf. Antonio Candido em "O escritor e o público". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.). Ver, em especial, p. 85.

18 Broca, Brito. "O Romance-Folhetim no Brasil". In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979, p. 178.

19 Ibid.

20 Guimarães Júnior, Luís. "O nome do menino". In: *Filigranas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872, p. 22-23.

21 Id., "As crianças". In: *Curvas e zig-zags. Caprichos humorísticos*, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872, p. 140.

22 Cf. Guimarães Júnior e o folhetim "Por Paus e por Pedras" do *Diário do Rio de Janeiro* de 1º de janeiro de 1870.

23 Cf. texto introdutório de *Curvas e zig-zags*.

24 Sterne, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristam Shandy* (trad. José Paulo Paes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 106.

25 Apud Herman Lima. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 776.

26 Martins, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1977, v. 3, p. 339-340.

27 Eulálio, Alexandre. "Depois do romance". In: Azevedo, Aluísio. *Mattos, Malta ou Matta?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

28 Sterne, op. cit., p. 53.

COM OS OLHOS DOS OUTROS

Lugares novos não vais encontrar,
não encontrarás outros mares.
A cidade seguir-te-á. De volta pelo caminho errarás
os mesmos, e nos bairros os mesmos envelhecerás;
e dentro destas mesmas casas cobrir-te-ás de cãs.
Sempre a esta cidade chegarás.
Para os noutra parte – esperanças vãs –
não há barco para ti, não há partida.
Konstantinos Kaváfis

Não é de estranhar que na *Revista Ilustrada* de 11 de janeiro de 1890 a capa seja um *portrait-charge* bastante gentil de Pereira Neto para o correspondente Max Leclerc, encarregado de enviar à Europa suas impressões sobre a recém-proclamada República brasileira. O que vinha fazendo, sob a forma de carta-reportagem, desde 24 de dezembro de 1889. Daí a capa, logo em seguida, na preocupada imprensa local. E presença na primeira página que se fazia acompanhar de significativo complemento verbal. Na legenda, tentativa de sublinhar uma imagem heróica para a proclamação – "Max Leclerc, da redação do *Journal des Débats*, vindo expressamente ao Brasil a fim de estudar o grandioso feito de 15 de Novembro" –, como se a simples vinda de um jornalista estrangeiro para analisar a situação política do país já servisse de moldura bastante embelezadora. Mais ainda se apressasse o reconhecimento do novo regime pela França, é claro. Ou se mediasse – e não apenas para uso externo, mas para divulgação no próprio país também – uma

figuração republicana de Brasil, particularmente útil para a imprensa que apoiara a recente troca de regime político.

A avaliação de Leclerc, ao atribuir caráter inevitável ("No Rio o povo sofreu com passividade a revolução; sabia vagamente que se apressava uma operação a fazer-se mais cedo ou mais tarde") e relativamente estável ("A revolução está terminada e ninguém parece discuti-la") ao novo regime, parece, a um primeiro olhar, de molde a agradar a redação da *Revista Ilustrada*. E não apenas a ela. Já os comentários sobre o modo como se teria processado a mudança política – "os que fizeram a revolução não tinham de modo nenhum a intenção de fazê-la", "a monarquia caía; colheram-na sem esforço, como um fruto maduro" –, sem qualquer heroificação ("Deodoro deve ter sofrido em sua alma de leal soldado; desejara apenas derrubar um ministro detestado e punha abaixo um soberano querido!"), como resultado fundamentalmente da inércia, da passividade da população ("Ninguém ergueu um dedo para protestar. Conheço um homem de coragem, e que disso dera provas: a 15 de novembro tentou organizar a resistência: sondou cerca de cinqüenta pessoas entre os mais firmes sustentáculos da monarquia [*na véspera*] não encontrando uma só que atendesse ao apelo"), não poderiam servir propriamente de afirmação do 15 de Novembro como "grandioso feito" ou de aplauso para ex-monarquistas "adesistas" ou mesmo para antigos republicanos. Mas se dessas "Cartas do Brasil" não se pôde extrair, para uso corrente, no calor da hora, uma imagem republicana sem ambigüidades, é possível, no entanto, tomá-las como pista certeira na direção de outra figura. A do modelo dominante de viajante e de relato de viagem pelo Brasil nesses primeiros tempos republicanos.

Nem aventureiro ou missionário, como no período colonial, nem estudioso ou paisagista, como nas viagens ilustradas e expedições científicas dos tempos do Império, é sobretudo como informante comercial que se comporta esse observador estrangeiro de passagem pelo Brasil da virada do século XIX. Exemplos? Este, de Max Leclerc e suas *Cartas do Brasil* (1889-1890); o de Marie Robinson Wright, que as-

siste às comemorações do quarto centenário do descobrimento do território brasileiro pelos portugueses, e seu *The New Brazil* (1901); o de Pierre Denis e seu *Le Brésil au XX^e Siècle* (1909). Casos a serem observados em linha gerais mais adiante. Depois de um breve retorno a outros papéis assumidos pelo viajante-que-escreve e a outras formas de crônica de viagem, distantes do tom de relatório comercial que marca em geral esses relatos do fim do século XIX e dos primeiros anos do século XX. Assinalando-se, porém, um ponto em comum: a importância das "imagens-mediadoras" de Brasil que, elaboradas nesses relatos, informariam decisiva e triangularmente os modos-de-ver – "segundo o Outro" – o país na produção cultural local.

Triangulação do olhar

Haveria inúmeros exemplos literários deste diálogo constante entre criação local e literatura de viagem, destes diversos exercícios de mediação. Desde o índio alencarino, calcado nas descrições de Gabriel Soares de Sousa, a livros inteiros que tomam por modelos os de viagem, como acontece com *A carteira do meu tio*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães, a relatos ficcionais nos quais o ponto de vista narrativo se arma à imagem e semelhança do de uma crônica de viajante, como em *Inocência*, do Visconde de Taunay. Examinem-se, no entanto, aqui, a título de exemplo, duas versões pictóricas, a rigor também em diálogo, para um idêntico e breve trecho de uma crônica de viagem. Trata-se de duas "Primeiras Missas no Brasil". A de Hippolyte Taunay que ilustra *Le Brésil ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, obra publicada por Ferdinand Denis em 1822, depois de viver no Brasil de 1816 a 1820. E a de Vítor Meireles de Lima, concluída em 1860.

Sintetizando ao máximo o confronto, o que parece distinguir as duas versões do episódio? Tendo em vista apenas o ponto escolhido para enfocar a cena, chama a atenção, de cara, o fato de no desenho de Hippolyte Taunay a missa ser observada de fora, talvez "do mar", e de no quadro de Vítor Meireles de Lima a representação ser feita de dentro para fora, do interior para o litoral. Em ambos os casos, porém,

é a carta de Pero Vaz de Caminha que parece legendar essas "cenas de fundação" tão freqüentes nas narrativas européias de colonização. Lá estão, conforme a descrição de Caminha, o altar que Cabral manda preparar no domingo de Páscoa, Frei Henrique dizendo a missa, "ouvida por todos com muito prazer e devoção", a bandeira da Ordem de Cristo nas mãos do Capitão, além de "outra tanta gente" com seus arcos e flechas folgando na praia, olhando a missa e o sermão, tocando corno ou buzina, dançando ou metendo-se em jangadas "quatro ou cinco, ou quantos assim decidissem, não se afastando quase nada da terra, só até onde dava pé". Idêntica dramatização da História, variação de ponto de vista e mediação inequívoca do modo como se descreve esta "primeira missa" na carta-relato de viagem de Caminha: isto o que exibem, de saída, a prancha do livro de Denis e a tela de Vítor Meireles contrastados.

Talvez falte observar alguma coisa, porém. Uma outra forma de mediação. Por oposição, desta vez. Porque entre o quadro histórico de Vítor Meireles e a cena de fundação que escolhe não parece estar apenas a "imagem mediadora" fornecida por Caminha. A prancha de Hippolyte Taunay também lhe serviu possivelmente de referência às avessas ao situar o observador de seu quadro em terra firme, no interior do país. É, pois, em meio a essa série de "imagens-mediadoras", fornecidas por diferentes livros de viagem, que se produz na segunda metade do século XIX esta versão local para a missa do Frei Henrique de Coimbra.

É também em diálogo com o relato de viagem que se forjam muitos dos tipos humanos, técnicas descritivas, pontos de vista narrativos ou pictóricos, retratos (históricos ou paisagísticos) do País, na literatura (ficcional ou não) brasileira do século XIX. E, pensando na produção cultural do fim do século XIX, é em parte nesses "itinerários comerciais pelo país" dos viajantes das primeiras décadas republicanas que se solidifica a imagem de um "Brasil S.A.", dominante em obras como *O tribofe*, de Artur Azevedo, *O encilhamento*, de Taunay, *A profissão de Jacques Pedreira*, de João do Rio. Imagem bastante diversa

das visões paradisíacas ou infernais do Brasil nos relatos coloniais ou do detalhado mapeamento paisagístico-naturalista do território imperial realizado pelos "viajantes ilustrados" do século XIX.

Os relatos de viagem e viajantes pelo Brasil foram, assim como suas diferenças, legião. E seria impossível tentar uma singularização desses "viajantes comerciais" da virada do século XIX sem contrastá-los a seus antecessores e a outras formas de escrita-em-trânsito. Privilegiando-se, aqui, por questão de nitidez, as zonas em que tais contrastes e limites se acentuam. Mas, tomando-se como ponto de partida uma bela tentativa de definição do relato de viagem como gênero narrativo peculiar empreendida por Lily Litvak no seu livro sobre os cronistas espanhóis do século XIX, *El ajedrez de estrellas*:

> Pode-se dizer que a narrativa de viagens é a transformação em discurso do mapa. É a figura discursiva dos elementos do mundo. Mais precisamente, é um discurso cujos acontecimentos principais são os lugares que aparecem no itinerário. Estas paradas ou etapas podem estar marcadas por incidentes, acidentes ou encontros, mas estes não são essenciais, e se entretecem com a trama geográfica como signos de uma possível memorização. A essência da narrativa de viagem é a sucessão dos lugares atravessados, pontuada por nomes e descrições locais.

E se não há, como nos viajantes-naturalistas – vide Maximiliano de Wied Neuwied –, um projeto definido de contribuição particular à cartografia das regiões visitadas, são ainda os lugares (visitados ou só descritos) e um itinerário "Brasil adentro" que parecem orientar a escrita desses "viajantes comerciais" como Marie Robinson Wright, por exemplo. Persiste certa figuração cartográfica inevitável do relato, portanto. Modificam-se outras tantas marcas até então registradas da literatura de viagem, porém. Dentre elas o caráter aventuresco, a ênfase na experiência pessoal, no exotismo dos povos e territórios visitados, na ação.

Aventureiros, naturalistas, comerciantes

Talvez porque naturalizadas certas alteridades, talvez porque conscientemente voltados para a exploração comercial e não científica do território visitado, talvez porque cuidadosamente domesticados os tipos locais e regiões diversas numa espécie de álbum de vistas a distância, o fato é que a diferença mais evidente entre as cartas de Leclerc e as descrições do país de Marie Robinson Wright e Pierre Denis, de um lado, e as "viagens ao Brasil" de Jean de Léry e Hans Staden, para pensar no período colonial, ou as narrativas de expedições científicas de Neuwied, de Spix e Martius ou Hercules Florence, para ficar no século XIX, de outro, é o aniquilamento da aventura nos primeiros exemplos citados. Mesmo quando se esboça qualquer episódio mais curioso, como o "desembarque original" de Leclerc no Rio de Janeiro, nada como um Hans Staden a ponto de ser comido por indígenas, nada além de um pequeno caso curioso.

Compare-se, nesse sentido, o esforço do correspondente do *Journal des Débats* para descer do navio na "capital da febre amarela", fugindo à resistência de argentinos que, horrorizados, tentavam dissuadi-lo de tal temeridade, com qualquer percalço vivido pelos integrantes da "Expedição Langsdorff" ou com as situações inesperadas que se apresentavam a todo momento frente a Spix, Martius, Saint-Hilaire, Newied. É sem dúvida bem pouco, se comparada a tais episódios, uma simples fuga junto com as malas postais. Mesmo com Leclerc tentando glorificá-la de algum modo:

> E o bom comandante Baule teve que sofrer o assalto de seus passageiros que haviam jurado conservar-me em sua companhia. Entrementes, a embarcação que devia levar as malas acostara e o comandante me fez passar silenciosa e rapidamente – como uma simples carta – pela portinhola de comunicação.

Saída silenciosa em tudo oposta, por exemplo, à viagem do "Dr. Martius" para a barra do rio Negro pelo Japurá acima. Ou melhor: aos últimos percalços dramáticos do percurso. Dois temporais se-

guidos. No primeiro, contava Martius, "de improviso, se partiu o leme, e o timoneiro foi com ele precipitado do alto do camarote ao rio"; no segundo, "o barco quase foi despedaçado pelos galhos" das árvores das margens. Temporais narrados meio de passagem, pois nas expedições científicas, como nas aventuras exploratórias, o perigo, o susto, andam ao lado. Nas viagens comerciais, não. O par constante aí passa a ser o cálculo. Não a aventura. Nem mesmo a financeira. Porque mesmo nas sugestões de investimentos, nas listas de locais propícios à migração ou ao turismo, os riscos são previamente sugeridos. Cartografia férrea.

E nem dá para imaginar situações demasiado insólitas, quando até mesmo no interior do país o viajante, em vez de vegetação cerrada, gente de costumes estranhos, animais selvagens, chama a atenção para suas conversas sobre Augusto Comte com alguns fazendeiros. "Na solidão em que vive, recebendo lentamente as notícias do mundo", conta Pierre Denis, "o fazendeiro ama a cultura intelectual; é de bom grado filósofo, e tem uma certa eloqüência natural. Mais de uma vez discuti positivismo na fazenda". Sensação de proximidade impossível, especialmente nos relatos coloniais. Neles o que se sublinha são exotismos, alteridades. Lembre-se, nessa linha, a comparação entre as mulheres européias e as índias do Maranhão que surge de repente, em meio ao registro, por Claude d'Abbeville, do hábito indígena de furar os lábios e as orelhas:

> As mulheres não furam o lábio; em compensação usam as orelhas estranhamente esburacadas. Nesses buracos colocam rolos de madeira da grossura de uma polegada e do comprimento de um dedo. Embora tal costume lhes alongue fantasticamente as orelhas, sentem grande prazer em usar esses brincos e se julgam tão lindas, com esses rolos de madeira, quanto nossas damas com suas enormes pérolas e seus diamantes.

Talvez, no entanto, se pudesse aproximar um pouco o "estranhamente" de D'Abbeville e o "lentamente" de Pierre Denis para perceber que se atenuam exotismos no relato de 1909, isto não significa

em absoluto o descarte de um olhar etnocêntrico. Significa a sugestão de um outro critério de (des)valorização do Outro: a sintonia (ou não) com o noticiário europeu ("o mundo"), a necessidade de aceleração deste outro tempo (lento).

Simula-se não ver ou sequer parece necessário sublinhar maiores alteridades nesses relatos da virada de século. E, no entanto, elas estão lá, percorrem silenciosamente o texto e se mostram quando menos se espera num advérbio. Num *lentement.* Ou, paradoxalmente, numa ênfase quase teatral de semelhanças. Como se percebe a todo momento em *The new Brazil.* Aí, qualquer pretexto serve a Marie Robinson Wright para aproximar o Brasil dos Estados Unidos. Desde a história de Paraguaçu, descrita como "the South American Pocahontas", à opção constitucional por descentralização federativa semelhante à americana, a um vínculo natural entre os dois países por sua grandeza territorial, à impossibilidade – em ambos os casos diante do fato de a diversidade de elementos que formam o caráter nacional não se ter cristalizado suficientemente – de singularizá-lo num tipo único. Às claras? Semelhanças. Subtexto? O Brasil precisa de investidores como "Mr. Flint", que lucra com a borracha na região amazônica, mas contribui para a "cosmopolitização" de Manaus. Para diluir estranhezas em *municipal improvements.* Tautologia estratégica: já há tantos elos, trata-se de ampliá-los. Responde-se, assim, às críticas à política de aproximação Brasil-EUA implementada pelos governos republicanos. Sem mencioná-las, é claro. Tampouco àquele que parece ser o interlocutor local real do livro de Marie Wright: não Campos Salles, como diz, mas Eduardo Prado e seu contundente *A ilusão americana,* retirado de circulação no Brasil e reeditado no estrangeiro, como informa Emília Viotti da Costa em *Da Monarquia à República.*

Impressões pessoais

Apagamento estratégico de sinais exóticos, de demasiados traços de alteridade, que tem outra contraparte narrativa além do aniquilamento do susto: a redução acentuada das marcas pessoais do narrador. Há, está posto, um "J'ai gardé de bons souvenirs", um "J'ai fait l'ascen-

sion de la serra de Baturite au mois de janvier", um "J'ai partagé avec l'equipáge le brouet de haricots noirs, et le maté qu'on aspire à tour de rôle dans la Même paille", um registro de experiência pessoal volta e meia por parte do narrador de *Le Brésil au XX^e Siècle.* Há, desde a primeira carta de Leclerc, a indicação de que se trata de relatar "impressões suas" sobre o Brasil republicano. E a simples ênfase em figuras como as de Paraguaçu, Clara Camarão, Maria Quitéria e em jornais editados por mulheres, como *Jornal das Senhoras, Domingo, Mensageira, Família,* sexualiza inevitavelmente o narrador de *The new Brazil.*

Mas parece ser do interesse desse "viajante comercial" apagar o próprio rastro. Daí, por exemplo, em vez dos desenhos de próprio punho de alguns viajantes – como Maria Graham ou Neuwied –, o livro de Marie Robinson Wright ser ilustrado apenas por fotos, alheias e em geral de vistas. Ou de gente enfocada como paisagem. Como objeto que se vê de longe. Ou mais perto, mas com a distância de quem está tão seguro da própria superioridade de observação que sequer precisa nomear a alteridade de seus "outros". Pode-se chamá-la, por exemplo, de inércia, como faz Leclerc. E considerá-la tão atávica que avisa aos seus leitores franceses não ser necessário temerem-se maiores mudanças com "as inconseqüências da política brasileira". "Nada é mais raro nesse país do que o caráter", chega a afirmar. Não é à toa que o defina por negativas: inércia, apatia, carência de hierarquia, desdém pelas coisas sérias. Não esboça, portanto, um interlocutor-outro, mas sobretudo uma "falta". "Falta" pressuposta diplomaticamente e resolvida, nesses três relatos, ora com a sugestão de uma assimilação maior de traços deste sujeito que a esboça, ora de uma mudança de ritmo nas relações com ele (isto é: com "o mundo"), ora, com todas as letras, pela "troca" de população ou de "dirigentes". Diz Leclerc: "O futuro do Brasil depende dos capitalistas e imigrantes europeus". Não é de estranhar, pois, a atenuação das marcas de alteridade, a persistente (in)definição do outro como algo a que faltam caráter, movimento, *pathos.* Assim, a exploração comercial de seu território nacional é a de uma terra de ninguém. Daí, menos de duas décadas depois de Leclerc, ser a vez de Marie Robinson Wright afirmar: "O melhor mercado para produtos

brasileiros são os Estados Unidos". E arrolar valores, cálculos, exportações e importações em lugar de casos, surpresas, aventuras. Convertendo-se o relato de viagem numa espécie de grande inventário de "dívidas-e-haveres". E, nestes casos, numa seqüência de "imagens fundadoras" do regime republicano também.

A mediação do nome

Seguindo ordem cronológica, que imagem de república vão construindo Leclerc, Wright e Denis? Antes de mais nada, e isso vale para os três, a de um regime "legal". Porque mesmo a Leclerc, chegado um mês depois da proclamação, se parecem criticáveis a política econômica de Rui Barbosa e o governo ditatorial de Deodoro, não parece possível a restauração monárquica. Nem desejável, aliás: "A república, legalmente constituída e sabiamente dirigida – pode-se esperar que assim ocorra – será um progresso real sobre a monarquia". Fala, no entanto, no futuro. É nesta direção que vislumbra a possibilidade de uma "verdadeira restauração nacional". Marie Robinson Wright também bateria nesta tecla do "futuro", da "república na direção do poder e da prosperidade". E na dos recursos naturais ilimitados e inexauríveis.

The new Brazil acrescentaria ainda um dado novo a essa representação confiante do regime republicano. Tenta dar a ele, em simultaneidade, a marca da "novidade" e um passado. Como se, à maneira do que diziam republicanos históricos locais, sempre tivesse estado lá. À espera apenas da ocasião de se dar a ver. Primeiro em pequenas pistas: o território governado por João Ramalho – Santo André; "a conspiração republicana de 1789"; "a Magna Carta obtida de Dom Pedro I". Até a proclamação: "um dos eventos mais brilhantes da História", diz Wright, porque "realizado sem derramamento de sangue ou distúrbios sérios". E a viajante americana vai mais longe. Vê o Rio de Janeiro como uma espécie de monumento em movimento do regime recente. E idealiza duplamente. "A cidade está cheia de reminiscências da revolução de 1889", diz, como se de fato a ex-Corte

tivesse sido palco de inúmeras ocorrências nessa "revolução" de poucas horas de 15 de Novembro. "Seria possível supô-la um expoente dos melhores princípios do republicanismo durante todos os séculos de sua variada carreira", acrescenta, em meio a inúmeros elogios à Capital remodelada. Reforma que permite à viajante também do ponto de vista do cenário apagar exotismos e diferenças patentes. E iniciar o capítulo dedicado à Capital Federal e seus arredores com um sinal de semelhança, de padronização: "Like all great national capitals...".

Legalidade, realização no futuro, novidade, raízes históricas, remodelação: essas expressões parecem marcar a imagem da república brasileira na sua primeira década de existência aos olhos desses observadores estrangeiros. E, traço a mais, decisivo: como campo para investimentos com lucro certo. Passam-se mais alguns anos e, aos olhos de Pierre Denis, altera-se um pouco o quadro. Do ponto de vista político, aponta-se, de cara, paradoxo visível a curta distância: a existência de uma "aristocracia rural" poderosíssima e a inexistência de partidos políticos reais sob essa fachada republicana. Do ponto de vista econômico, crítica velada ao estreitamento de laços com os Estados Unidos e bastante clara ao "protecionismo". E, abalo decisivo, entusiasmo apenas relativo pela Capital Federal, espécie de vitrine do novo regime. Ao descrevê-la, outro susto: a preferência pela velha rua do Ouvidor, "estreita, um pouco sombria, elegante entretanto", em detrimento da nova Avenida Central, "a aparência é luxuosa, mas um pouco cosmopolita".

Preferência pela ruela, talvez um indício de nostalgia da "diferença" e da "alteridade" visíveis, sem remodelação. Acompanhado, no entanto, de previsão que tornaria novas ou velhas ruas da Capital espécies de "imagens-em-rápido-processo-de-substituição". A previsão? "São Paulo guia o caminho para diante do jovem Brasil". Descarta-se não só a avenida, a própria Capital também. Mas até que nem tão descartáveis assim, repetem-se, em 1909, agora tendo por estandarte São Paulo, antigos motes: "País jovem, país do futuro". Motes a um passo da idéia fixa, relato à beira do autocentramento. E de uma

imagem de país em que parece cessar todo o trânsito. Sempre à espera do futuro. Ou de um olhar que, de fora, lhe dê mapa, figura. E referende nome novo – "república".

(1989)

LITERATURA E TÉCNICA

MACHADO DE ASSIS E A MUSA MECÂNICA*

Em setembro de 1876, quando já se aproximava do final a publicação parcelada do romance *Helena* em *O Globo* (de Quintino Bocaiúva e Salvador de Mendonça), Machado de Assis receberia súbita homenagem, no canto esquerdo da página "Alegrias da Semana" em *O Mosquito*, sob a forma de uma pequena charge de Rafael Bordalo Pinheiro com os seguintes dizeres: "Machado de Assis cinzelando primorosamente uma belíssima Helena no rodapé do *Globo*". A imagem é a de um escultor de *pince-nez* trabalhando uma figura feminina em relevo num grande globo. Figuração pouco ingênua e, a rigor, bastante diversa da forma com que o próprio escritor parecia encarar o seu ofício.

Porque este recurso à tridimensionalidade, à imagem do escultor – próximo à exibição de uma escrita cursiva (vide os "Versos do bom tempo", de Artur Azevedo em *A Cigarra* de 11 de julho de 1895) ou de material "exclusivo", "autógrafo" (vide os croquis de Bernardelli e Belmiro em *A Cigarra* de 12 de setembro de 1895), em meio às páginas impressas e à mecanização da impressão nas últimas décadas do século XIX –, parecia sugerir uma nova auratização da arte em resistência surda à reprodução em série (no caso do texto ou desenho "assinado") e à bidimensionalidade (no caso das referências à escultura) da imagem, da folha impressa de jornal.

Machado de Assis, ao contrário de sua charge por Bordalo Pinheiro, não costumava figurar esse tipo de fuga às possibilidades reais de traba-

---

* O título deste ensaio cita propositadamente o do livro *The mechanic muse*, de Hugh Kenner (Nova York: Oxford University Press, 1987).

lho de um escritor na imprensa brasileira da época ou à materialidade mesma da impressão, dos tipos, do espaço restrito dos rodapés ou secções literárias de jornal. E, no seu caso, as formas que assume esse diálogo constante com a imprensa, com a impressão, teriam papel decisivo na sua produção ficcional.

Aliás, mesmo sendo impossível afirmar ao certo a autoria dos textos assinados pelo "Dr. Semana" na *Semana Ilustrada* (1860-1875), de Henrique Fleuiss, dada a quantidade de colaboradores – dentre eles Machado de Assis – com que contou esse periódico (um dos responsáveis pela popularização do gênero "revista ilustrada" no Segundo Reinado), um desses textos, publicado em 12 de maio de 1864, poderia ser a rigor de Machado. Sobretudo pela exibição humorística da influência decisiva do paginador e do espaço na página com que tem de se defrontar qualquer cronista. Lembre-se, nesse sentido, o diálogo que serve de fecho à última parte do artigo:

> – Está pronto o artigo? Pergunta-me o paginador.
> – Homem, mais duas linhas.
> – Não é possível.
> Leitores, é assim, não somos nada diante do paginador.
> Até domingo.

Mesmo se a autoria não for de Machado de Assis, a afirmação, impregnada de auto-ironia, da materialidade gráfica do que se escreve e dos próprios limites frente às possibilidades de impressão, ao jornal como *medium*, bem parece coisa sua. Bem poderia ter sido afirmação de quem literalmente se formou como escritor nas páginas dos jornais da Corte. De 1855 a 1861 na *Marmota Fluminense* de Paula Brito, de 1858 a 1859 em *O Paraíba*, de 1858 a 1868 no *Correio Mercantil*, em 1859 como cronista teatral em *O Espelho*, de 1860 a 1867 como redator do *Diário do Rio de Janeiro*, de 1860 a 1875 na *Semana Ilustrada*, em 1862 e 1863 em *O Futuro*, de 1863 a 1878 sobretudo como contista no *Jornal das Famílias*, em 1870 como tradutor de 28 capítulos de *Oliver Twist* para o *Jornal da Tarde*, de 1876 a 1878 na *Ilustração Brasileira*, de 1874 a 1876 em *O Globo*, em 1878 em *O*

Cruzeiro, de 1879 a 1880 na *Revista Brasileira* de N. Midosi, de 1879 a 1898 em *A Estação*, de 1881 a 1897 como colaborador assíduo e cronista da secção "A Semana" da *Gazeta de Notícias*, de dezembro de 1895 a outubro de 1898 na segunda fase da *Revista Brasileira*, a cargo de José Veríssimo.

Não é à toa, portanto, que o enlouquecimento do Rubião de *Quincas Borba* tenha por mediadores não narrativas de cavalaria ou tramas romanescas, mas páginas e páginas de jornal. Paisagem tipográfica exibida com certa malícia pelo narrador do romance:

> Ficando só, Rubião atirou-se a uma poltrona, e viu passar muitas cousas suntuosas. Estava em Biarritz ou Compiègne, não se sabe bem; Compiègne, parece. Governou um grande Estado, ouviu ministros e embaixadores, dançou, jantou – e assim outras ações narradas em correspondências de jornais que ele lera e lhe ficaram de memória. Nem os ganidos de Quincas Borba logravam espertá-lo. Estava longe e alto. Compiègne era no caminho da lua. Em marcha para a lua!

E, à medida que aumentam os grãos de sandice em Rubião, cresce também sua dependência do noticiário jornalístico. Sai de casa correndo antes do almoço para esperar a chegada das malas postais vindas da Europa, para comprar a *Correspondência de Portugal* e lê-la, a seu modo, no Carceler. Dando a qualquer notícia "o sentido da vitória". E vendo no que lia o realce de sua própria, e napoleônica, figura.

Nem sempre, porém, Machado de Assis tratou da imprensa como paisagem propícia a alucinações. No período em que iniciava sua colaboração jornalística era um nítido "compromisso ilustrado" que vislumbrava nas folhas da Corte e nos seus redatores. Chega mesmo a afirmar, em artigo publicado a 10 e 12 de janeiro de 1859 no *Correio Mercantil*, a superioridade do jornal sobre o livro, assim como a do livro impresso sobre os "livros de pedra" que seriam as obras arquitetônicas:

> A humanidade perdia a arquitetura, mas ganhava a imprensa: perdia o edifício, mas ganhava o livro. O livro era um progresso: preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.

Defesa igualmente acalorada da imprensa apareceria em outubro do mesmo ano em *O Espelho* em artigo intitulado "A reforma pelo jornal". Não é de estranhar que, tendo a imprensa em tão alta conta nesses primeiros tempos, Machado de Assis se interessasse pelo adestramento na retórica dos articulistas políticos – lembre-se, nessa linha, um artigo como "A odisséia econômica do Sr. Ministro da Fazenda", publicado em *O Paraíba* de 16 de junho de 1859 –, ou pelo aprendizado puro e simples de alguns dos gêneros mais em voga na literatura jornalística de então. Como um tipo específico de "literatura panorâmica" – *as fisiologias* – de grande popularidade na Europa nos anos 30-40 do século XIX. Tratava-se de uma espécie de inventário de tipos que se pode encontrar em qualquer lugar, interessado – como já assinalou Walter Benjamin – em familiarizar o seu leitor mesmo com as figuras mais estranhas ou ameaçadoras que se apresentassem aos seus olhos. É o que faz, puxando mais para a charge do que para a simpatia pura e simples, Machado nas "Aquarelas" (do fanqueiro literário, do parasita, do empregado público aposentado e do folhetinista) publicadas em *O Espelho* durante os meses de setembro e outubro de 1859. Aí,

se duvida do folhetinista – "planta européia que dificilmente se tem aclimatado entre nós" –, não hesita em tomar emprestado de um desenhista como Monnier o jeito de esboçar tipologias humanas jornalisticamente eficientes.

Assim como não hesitaria, nos anos 1870, em publicar ele também, romances-em-pedaços. Às vezes depois de quase prontos, às vezes não. Vejam-se as diferenças (de que já tratou Augusto Meyer) entre o *Quincas Borba* impresso em *A Estação* de 1886 a 1891 e em livro logo em seguida, ou entre o *Memórias póstumas de Brás Cubas* que se inicia em 15 de março de 1880 nas páginas da *Revista Brasileira* sob o signo da peça *As you like it*, de Shakespeare, que lhe dá epígrafe – "Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões" –, além de outras referências mais, posteriormente apagadas na edição em livro, onde o senão fundamental do romance passa a ser "tu, leitor".

Mas à época da composição destes romances Machado de Assis perdera o entusiasmo por locomotivas e jornais dos primeiros tempos. É significativo desse descarte um trecho de *Esaú e Jacó* em que o seu narrador explicita o próprio método:

> Escrevo no alto de cada um dos capítulos seguintes os seus nomes de remate, e, sem dizer matéria particular de nenhum, indico o quilômetro em que estamos da linha. Isto supondo que a história seja um trem de ferro. A minha não é propriamente isso. Poderia ser uma canoa, se lhe tivesse posto água e ventos, mas tu viste que só andamos por terra, a pé ou de carro, e mais cuidosos da gente que do chão. Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer; o que poderás ver nos dois capítulos que faltam e são curtos.

Com trens de ferro e barcos parece ter ficado para trás a moldura ilustrada que emprestara ao jornal nos seus textos dos anos 50 e 60 do século XIX. E o período em que trabalhou como redator político no *Diário do Rio de Janeiro* teria exercido forte influência no "naufrágio

dessa ilusão", como assinala Jean-Michel Massa em *A juventude de Machado de Assis*. Sobretudo depois que Sebastião Gomes da Silva Belfort, assumindo a direção do jornal, passara a assumir também, em visitas e reuniões, a autoria de diversos artigos e editoriais de seu redator. Daí a opção de Machado por um emprego como adjunto de diretor do *Diário Oficial*, lugar de certo modo mais modesto do que o ocupado no *Diário do Rio de Janeiro*. E mais tarde pela "carreira" de funcionário público e por uma colaboração regular, mas mais distanciada da administração, na imprensa.

O afastamento do posto de redator do *Diário* e o olhar mais crítico para o veículo possível dos ensaios ficcionais no Brasil do século XIX – o jornal – logo deixariam rastro na produção machadiana. É exatamente como espaço de ensaio, passível de errata, que passa a encarar as folhas fluminenses. Daí as inúmeras versões de um conto como "Uma excursão milagrosa", divulgado no *Jornal das Famílias*, em 1866, e que colava trechos de outro, publicado sob o título "O país das quimeras" no *Futuro* em 1862, de um comentário ao livro *Peregrinação à província de São Paulo*, de Zaluar, impresso originalmente no *Diário* em 16 de novembro de 1863, e de uma tradução, "A bagatela", publicada em *A Marmota* em maio e junho de 1859. Daí a implicância, por ocasião do conflito entre as tropas do governo republicano e os habitantes do arraial de Canudos, com os telegramas e notícias publicados nos jornais, expressa em texto também de jornal, a crônica de 13 de setembro de 1896 da *Gazeta de Notícias*. Ou o jeito malicioso com que o narrador de *Quincas Borba* parece observar a sua leitora potencial ao falar do pseudo-interesse de Sofia pela *Revista dos Dous Mundos*, que folheia apenas porque as outras senhoras também lêem e conversam sobre seus folhetins. Sem maiores disfarces, é como se Machado de Assis se divertisse em figurar vez por outra o público possível da secção literária de uma revista de moda como *A Estação*, por exemplo, onde trabalha como redator.

Abandonada a locomotiva e lançadas algumas alfinetadas em direção ao veículo mais regular de divulgação de seus contos, crônicas

e romances, há outro tipo de diálogo entre o texto machadiano e a sua forma de publicação. Via publicação seriada, por exemplo, vai treinando um outro modo de pensar o capítulo – que fuja ao suspense característico do romance folhetim, mas que lhe garanta um certo interesse. E se, quando da edição em livro de *A mão e a luva* (aparecido a princípio em *O Globo* de 26 de setembro a 3 de novembro de 1874), reclama da seriação – "Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor" –, desde *Memórias póstumas de Brás Cubas* passa a fazer de uma fragmentação propositadamente grande dos capítulos um princípio básico de composição e da exibição da materialidade gráfica do texto impresso – vide "O velho diálogo de Adão e Eva" ou "De como não fui ministro de Estado" –, um modo de, assim, a tensão entre escrita autoral e impressão mecânica de fato passar a enformar a narração.

Se Machado de Assis é um dos escritores brasileiros que melhor soube articular essa vinculação da produção literária local com a publicação em jornal e dar forma à tensão entre escrita e impressão, e se passou ao largo dos esforços de re-auratização de uma literatura "autógrafa", produzida "a cinzel", alguma coisa em sua obra, além dessa encenação, na própria forma literária, das tensões entre composição e *medium* de veiculação, parece sugeri-las reiteradas vezes. De um lado, a obsessão por narradores-defuntos, mas de presença forte, em contraste com o universo das notícias, telegramas e *faits-divers* da imprensa. E que se comportam, no seu *perpetuum mobile* característico, como erratas constantes, avessos da limpeza de paginação, do controle de letras e linhas, do aspecto aparentemente definitivo da página impressa. De outro lado, o peso da imagem do *livro do mundo* na ficção machadiana. Leitura, escrita, página, papel, edição, figuras de uma paisagem impressa que não é propriamente a das folhas diárias e revistas ilustradas e que funciona como uma espécie de trilha a mais, em meio aos

romances de Machado. E de duplo meio perverso à consciência de que é via jornal, e para o público dos periódicos, que tem sua primeira impressão grande parte desses escritos.

A imagem poderosa do livro se insinua desde *Ressurreição*. Como na resposta de Lívia a uma das muitas cenas de ciúme de Félix: "Se o que acabo de fazer não é o bastante, concluamos aqui o nosso romance; e oxalá que alguma página dele possa algum dia lembrar-lhe com saudade". Em *A mão e a luva* a figuração do amor, da vida e das pessoas como objetos de leitura se intensifica. "O pobre rapaz, que folheava o capítulo mais delicioso do romance – no sentir dele – caiu de toda a altura das ilusões na mais dura, prosaica e miserável realidade", diz-se de Estevão logo no início do romance. Diz-se dele, ainda, que sua "leitura veloz" de literatura e política acabara por desapegá-lo de ambas. Devorava o volume, mas não digeria uma lauda sequer. O que, se valia para "as ciências que estudara", parecia valer, do ponto de vista da trama, para explicar seu insucesso amoroso. Quanto a Guiomar, ora nada se lhe pode ler no rosto, ora é sua alma que se dá a ler. Quanto a Luís Alves, não só lhe cabe a explicação do amor como carta de que se deve esquecer o *post-scriptum*, como – junto a esta ciência das coisas do mundo como folhas que se dão a ler – a capacidade de decifrar, numa tipologia fisionômica próxima à das "aquarelas" machadianas, o perfil da tão disputada Guiomar. O que se equipara, no romance, à sua conquista. Em *Iaiá Garcia* também se lêem fisionomias e fala-se que o casamento não é página de romance. Mas o que há de mais curioso nessas figurações livrescas do cotidiano, neste romance, é a resposta de Iaiá diante da insistência de Jorge em saber se teria algum interesse por Procópio Dias. Sua única resposta é traçar no papel um retrato do pretendente. Mas não um desenho qualquer, uma caricatura, como nas revistas ilustradas: o que basta para indicar o seu desinteresse por ele.

É, porém, em *Helena* e em *Memórias póstumas de Brás Cubas* que a imagem do livro passa a ter maior visibilidade. Nos talvez mais e menos "romanescos" de seus livros. Observando primeiro *Helena*, per-

cebe-se que desde os primeiros parágrafos impõe-se a paisagem tipográfica. A princípio para falar de um morto, o Conselheiro Vale, cuja vida, "longe de ser uma página de catecismo", fora para algumas senhoras "a melhor página de sua mocidade". Mais adiante Helena pede a Estácio que "escreva em seu espírito" que ela é "uma pobre alma lançada num turbilhão". E o narrador sugere a possibilidade de o namoro de Estácio e Eugênia não passar "de um capítulo de romance, como o que se lê de uma viagem da Corte a Niterói". E crescem, assim, as referências a páginas, transcrições, leituras de fisionomias e almas. Até que o padre Melchior revele a Estácio – "Deus te lê" – sua paixão pela (falsa) irmã. E este soletre a própria paisagem interior como livro aberto: "Ouvindo a palavra do padre, Estácio soletrava o próprio coração e lia claramente o que até então era para ele como um livro fechado". No caso de *Helena*, então, é como se a figura do livro se interiorizasse e funcionasse como meio de decifração de caracteres.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* não há este tipo de ensaio de psicologia romanesca. E inverte-se o jogo analógico. Brás Cubas não age *como* livro. Torna-se a "Suma Teológica" no seu delírio. E pensa em si mesmo, enquanto protagonista, como um série de edições. E nas pessoas em geral não como fisionomias que se lêem (ou não) umas às outras, mas como erratas pensantes. Intensifica-se a relação com a imagem do livro e o próprio processo de composição tipográfica dos capítulos passa a ocupar o primeiro plano. É como se o leitor assistisse ao modo como uma narração se faz livro. À figuração em páginas, tipos e capítulos desse exercício memorialístico pós-morte. Ao processo simultâneo de autocorrosão da figura do narrador e delimitação tipográfica do livro. Livro que, por sua vez, se mostra igualmente passível de corrosão, como sugere o Bentinho de *Dom Casmurro* no seu diálogo com os vermes que roem textos antigos. "Nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos", diz-lhe um verme gordo. Ao que conclui filosoficamente o narrador: "Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse

ainda um modo de roer o roído". Se o narrador se descarna na sua figuração tipográfica, o mesmo acontece, com o tempo, com o livro. Dupla corrosão em que se aproximam narração e leitura, vermes e leitores, numa paisagem de tipos, espaços e travessões. Mas cuja "musa mecânica", se a rigor gêmea à dos jornais, parece, nessa exibição mesma de temporalidades distintas, desgastes e erratas, corroê-los, com discreta violência, de dentro de seus rodapés e secções literárias. Num movimento – de roer o roído – de implacável corrosão.

(1989)

O FIGURINO E A FORJA

Folheando o número de janeiro de 1986 da revista *Traverses,* dedicado ao "Arquivo", o leitor se depara, ao lado de uma série de fotos do filme *Hiroshima mon amour* (1958), de Alain Resnais, com uma pergunta do cineasta Chris Marker que parece dialogar diretamente com essa exibição: "Eu me pergunto como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam, que não gravam, como fazia a humanidade para se lembrar?".[1]

Se a pergunta em parte diz bem dos procedimentos tecno-mnemônicos hoje dominantes, em parte descarta o fato de esta dominação não ser absoluta – nem mesmo se se tiver como objeto único de observação o presente –, de se estar ensaiando nova mudança nos suportes e meios de acesso à informação, de se esboçar uma possível passagem do texto impresso à estocagem eletrônica. E uma recepção crescentemente desatenta, automatizada, do mundo-imagem, paisagem-segunda sobre a qual se construíram os cenários urbanos modernos. Automatização que incluiria a produção cinematográfica de imagens e a que se refere por exemplo, com freqüente e certeira implicância, Jean-Luc Godard: "Imagens, mostram-se muitas, mas é como se não se mostrasse nada. Tudo se anula. É como um filme publicitário de dez segundos que passasse durante dez horas seguidas".[2]

A simples referência a essas duas situações – a saturação de certa indústria da imagem e a convivência ou possível substituição em curso, entre suporte impresso e suporte eletrônico – tensiona, de alguma forma, e exibe a historicidade do horizonte técnico de fotos, filmes e gravações em que a questão de Marker parece se inscrever. Mas não são perceptíveis apenas as fraturas e ambigüidades contemporâneas nessa delimitação, sob

a forma de pergunta, de tal horizonte. Basta que se pense noutros momentos de transformação nas formas de percepção e nos meios técnicos de reprodução e difusão de imagens, textos e sons para que se dissolvam, numa cadeia de diferenças e tensões, esses limites, para que se compreenda a necessidade de uma perspectiva histórica na análise das relações entre o mundo da técnica e a produção cultural.

É necessário, igualmente, que se saiba que se, para Marker, parece curioso que noutro tempo se tenha podido pensar o mundo sem a mediação de uma paisagem técnica, nem essa paisagem é sempre idêntica, nem tão habitual quando se têm em mente contextos outros, que não as sociedades industrializadas contemporâneas. Quando se pensa, por exemplo, nos primeiros séculos em que se conviveu com a impressão, na Europa, e se assistiu a uma mudança radical na natureza da memória coletiva, nas formas de consciência e conhecimento, conforme analisam, segundo perspectivas diversas, mas em trabalhos igualmente fundamentais, Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, em *L'aparition du livre* (1958), Elizabeth Eisenstein, em "The printing press as an agent of change" (1979) e Marshall McLuhan, em *A galáxia de Gutenberg* (1962). Ou, se o momento privilegiado é a Alemanha de fins do séc. XVIII, quando proliferaram edições-pirata e aumentou o número de reimpressões das obras, a ponto de se ter travado então um debate de certo vulto sobre a propriedade literária e sobre a idéia mesma de livro – por um lado "puro discurso", por outro "produto mecânico" –, que envolveria, entre 1785 e 1793, dentre outros, Kant e Fichte. Ou, ainda, se o que se observa é a virada do século XIX e o início do XX, trata-se de um período em que, em diálogo com a difusão das formas de reprodução técnica da imagem, do som e do movimento, se modificam, ao mesmo tempo, as formas de percepção e de produção cultural, se estreitam as relações entre produtores e aparelhos modernos, se redefinem as noções de autor e obra de arte, momento de transição analisado de modo especialmente brilhante nos seus ensaios, alguns deles escritos no calor da hora, por Walter Benjamin.

No caso do Brasil, um dos momentos em que se esboça transformação de fato importante nas formas de percepção e no modo de produção literária, em estreita ligação com a configuração de um horizonte técnico nos maiores centros urbanos do país então, costuma gerar uma espécie de impasse interpretativo. Trata-se do período "pré-modernista", normalmente analisado como simples diluição de tendências estéticas anteriores ao fim de século – daí dizer-se das obras produzidas então ora que são pós-românticas, ora pós-naturalistas, ora neoparnasianas e assim por diante –, ou como prefiguração de um modernismo vindouro. É como se desde a última década do século XIX aos anos 20 do século XX a literatura brasileira apresentasse uma estranha suspensão de sentido por três decênios. Ou melhor: como se só fosse possível compreendê-la, neste período, como *pré* ou *pós* alguma coisa. Como vampirização diluidora de marcas e estilos anteriores ou "embrião" de traços modernistas futuros.

Talvez se pudesse empreender, no entanto, análise menos *noire* ou biológica e mais substantiva do período com base numa abordagem comparativa que envolvesse uma via dupla: uma história das formas de produção e recepção literárias em sintonia com uma história dos meios de comunicação e da técnica. Trilha dupla prefigurada, no terreno da história das idéias, por exemplo, por Elizabeth Eisenstein em "The priting press as an agent of change": "Quando as idéias são separadas dos meios usados para transmiti-las, são desligadas também das circunstâncias históricas que as enformam, e se torna difícil perceber o contexto cambiante em que devem ser visualizadas".[3] Ou, no que diz respeito ao campo da história da literatura, trilha sugerida, dentre outros, por Hans Ulrich Gumbrecht: "nossa consideração da reciprocidade dos *media* e das mentalidades revelou um espaço vazio, ignorado até agora, no campo material da história literária – e nos oferece a possibilidade de preenchê-lo".[4] Daí o projeto de uma "história literária que combine e *possa* combinar história pragmática das formas com história funcional"[5] e "substituir linearidade narrativa e teleologia cognitiva por uma representação historiográfica em perspectiva múltipla".[6]

Perspectiva necessariamente múltipla quando se está, como é o caso do período "pré-modernista", diante de uma situação em que o habitante das grandes cidades brasileiras se acha submetido a mutação violenta nas suas coordenadas espaço-temporais, visto que as aceleradas reformas urbanas, a introdução dos bondes elétricos, dos automóveis, a ampliação da rede ferroviária, a difusão de tabuletas de anúncios pelas ruas e fachadas, a vivência do tempo como velocidade, parecem deitar por terra simultaneamente uma visão estável de mundo, uma definição espiritualizada da arte e do artista, uma compreensão da paisagem cotidiana como natureza. No seu lugar a convivência necessária com a instabilidade, a profissionalização, a paisagem técnica.

Paisagem técnica que se esboça então via fonógrafos (cuja difusão, no Brasil, se torna mais ampla desde 1889), revistas mundanas ilustradas (gênero que teve em *Fon-Fon* e *Careta* seus exemplos mais característicos e em *A Cigarra* e *A Bruxa*, de Olavo Bilac e Julião Machado, respectivamente em 1895 e 1896, dois dos marcos iniciais da transformação dos periódicos ilustrados em revistas mundanas), álbuns de vistas (popularizados sobretudo a partir de um de Augusto Malta, dedicado ao Rio de Janeiro, de 1911), reclames (em 1898, por exemplo, aparecia *O Mercúrio,* publicação voltada regularmente para a propaganda ilustrada), cartazes, fitas de cinema (as primeiras projeções do cinematógrafo no país foram realizadas em 1896), emprego de métodos fotoquímicos de impressão nos jornais e periódicos (o que se dá, na Capital Federal, a partir de 1900 na *Revista da Semana*) ou de clichês em cores (desde 1907 na *Gazeta de Notícias*). E pensando no confronto (direto, indireto, fictício) que se esboça de fins do século XIX à década de 1920, entre produção cultural e horizonte técnico em formação, é possível imaginar uma outra forma de definição do período literário em questão. E que leve em conta as transformações na percepção de autores e leitores citadinos e no modo de produção cultural, em sintonia com uma incipiente profissionalização, sobretudo via imprensa, para os homens de letras[7] e com a configuração de uma paisagem de imagens técnicas, vozes e canções gravadas, fitas, reclames impressos, reproduções em série.

Um exemplo dessa convivência mais estreita e nem sempre tranqüila com imagens técnicas, profissionalizações e com a indústria do reclame é a reação de descontentamento de Artur Azevedo com as propagandas veiculadas pelo pano de boca do teatro Apolo, do Rio de Janeiro, no seu folhetim "O Teatro", de *A Notícia* de 28 de maio de 1896, sobre a representação do *Fausto* de Gounod pela Companhia Sanzone:

> O que não aceito, o que não posso aceitar, é a representação do *Fausto* num teatro aberto como o Apolo. Aquilo é quase uma ópera sacra, de uma delicadeza infinita, para ser cantada num santuário entre nuvens de incenso, à doce luz de enormes lâmpadas de prata. Enquanto a orquestra executava o imortal prelúdio, um moleque no jardim do teatro perto da entrada da platéia, gritava: "*Bala, freguês*!". O que também não aceito é pano de anúncios, a cair lentamente depois da cena da morte de Valentim. Imagine-se! O irmão de Margarida estendido morto no palco, todas as figuras de cena ajoelhadas em torno do cadáver, a orquestra psalmodeando, e sobre este quadro de uma poesia arrebatadora, de uma tristeza indizível, baixando com uma lentidão de nuvem o anúncio do xarope de Honório Prado e dos chapéus do Jacinto Lopes![8]

O que irrita o cronista não é propriamente a existência de um pano de anúncios, mas a inadequação entre o *prosaísmo* de xaropes e chapéus e a *sublimidade* do *Fausto,* que ficaria patente com a súbita aparição dos reclames ao final do espetáculo. Mas as relações entre literatura e reclame, atividade artística e comércio se estreitariam bastante no fim de século. Basta lembrar, nesse sentido, os versos-reclame de Bilac, Bastos Tigre ou Emílio de Menezes, atividade por vezes rendosa, mas portadora quase sempre de indescartável má-consciência, como registra Coelho Neto no seu romance de geração, *A conquista* (1899), num diálogo noturno que envolve os personagens *à clef* Rui Vaz (Aluísio Azevedo), Lins (Lins de Albuquerque) e Anselmo Ribas (Coelho Neto):

> Eu queria andar. À noite é que a gente caminha à vontade porque as ruas estão desertas. Detesto a multidão! – e cuspiu enjoado. A multidão é ignóbil! Não há como a solidão para um homem de talento. Vamos a Niterói: há ali muita poesia e eu tenho ainda uns restos de 1632... podemos fazer a travessia.
>
> – Tiraste a sorte grande? – perguntou Ruy Vaz.
>
> – Eu?! Deus me livre! Saiu ao *Capitão Negro*. Eu escrevi os versos fazendo a apologia da sorte do quiosque. Ganhei vinte mil réis. Vocês não leram os versos na *Gazeta*? Estão bem bons para o preço. Há apenas uma rima pobre demais para um poema da fortuna: rimei, imaginem vocês, rimei estrela com vela. O *e* de estrela não faz boa liga com o de vela, um é grave, outro é agudo, mas também, por vinte mil réis, não posso estar a escolher rimas milionárias. Mergulho a mão no saco e o que sai é magnífico. Demais, *vela* e *estrela* dão luz, ambas são luminosas. A vela é a estrela da Terra, a estrela é a vela do céu, disse com ênfase. Mas o diabo é que eu empreguei o verbo.[9]

Não deixa de ser curioso comparar o "Detesto a multidão!" com a revelação, logo a seguir, de que a súbita "sorte grande" de Lins, era, na verdade, resultado de uns versos-reclame para a *Gazeta de Notícias*. Este que se diz avesso à "multidão ignóbil" e um amante da solidão e da noite, é dos textos dirigidos à multidão, aos leitores de jornais e propagandas impressas, que lhe vem a quantia necessária para os passeios pelas ruas desertas, para as travessias noturnas em direção a Niterói. E se esse flerte entre poesia e reclame por um lado proporciona uma certa profissionalização, por outro serve de desculpa, sem dúvida meio irônica, para uma possível perda de qualidade no *artesanato* poético diante do meio *industrial* de divulgação e impressão a que se acha submetido. "Por vinte mil-réis, não posso estar a escolher rimas milionárias. Mergulho a mão no saco e o que sai é magnífico", diz a Ruy Vaz e Anselmo Ribas, à guisa de explicação para o seu processo de criação de anúncios rimados.

Rejeição ao público de massa, aos leitores anônimos de jórnal e ao próprio veículo, que seria externada, não sem certa ambigüidade, inclusive pelos homens de letras mais ligados à imprensa, ao reclame e à profissionalização então em curso. Um exemplo: Bilac. Observe-se, nesse sentido, sua crônica em versos publicada na *Gazeta de Notícias* de 3 de fevereiro de 1896, por ocasião de uma palestra de Valentim Magalhães sobre Raimundo Correia, que contara com pouquíssimos espectadores:

> Fala o Valentim sobre o Raimundo,
> Ontem no Pedagogium. Pouca gente...
> Melhor assim, do que se todo o mundo
> Ali estivesse, misturadamente!
> Cinquenta ouvintes vi, talvez, dispersos.
> Mas, oh! suave sonhador Correia,
> Pouco importa! – que a sala estava cheia
> Da multidão formosa dos teus versos.[10]

Jogando com a própria palavra "multidão", estabelece uma distinção entre um "todo o mundo", que poderia até misturar, "manchar" o auditório, e um outro tipo de "multidão" que lhe parece "formosa": a dos versos de Raimundo Correia. Até certo ponto a distinção tem papel compensatório com relação ao público restrito que compareceu à conferência. Há, no entanto, na produção de Bilac, tensão semelhante entre uma vertente propriamente jornalística e outra, que ele parece ter em maior conta, artesanal. Entre seus folhetins, gazetas rimadas, quadrinhas de anúncio, parte de suas crônicas, de um lado, e o burilamento parnasiano, o texto que – em oposição ao que se deixa marcar diretamente pela técnica, pela difusão em maior escala, pelo mercado –, se pretende artefato puro, característico da outra vertente de sua obra.

Representativas dessa oscilação são também suas opiniões contraditórias sobre o trabalho na imprensa. Em entrevista a João do Rio em 1905, por exemplo, dizia ser o jornalismo "um grande bem", "o único meio de o escritor se fazer ler". No seu livro *Ironia e piedade* (1916) relembra da seguinte maneira seu ingresso na *Gazeta de Notícias*: "Es-

crever na *Gazeta*; ser colaborador da *Gazeta*: ser da casa, estar ao lado da gente ilustre que lhe dava brilho – que sonho!".[11] Deslumbramento explicável, segundo ele, porque julgava então "que a publicidade era um gozo e que a celebridade era uma bem-aventurança".[12] Numa entrevista a Batista Júnior em 1913, por outro lado, rejeitava com veemência o retorno à atividade jornalística:

> Nunca mais. Já perdi dez anos a escrever bobagens. E depois, meu amigo, o jornal entre nós é um pavor, ainda hoje abro uma folha e o que lá encontro é simplesmente sem nome: Sílvio Romero e Laudelino Freire, atracados, a chamarem-se mutuamente as piores coisas possíveis...[13]

Nessa época o jornalismo, para ele, parece figurar do lado oposto da bem-aventurança. "O jornal, no Brasil, continua a ser para mim", arrematava Bilac, "o pior e o mais perigoso exercício mental".[14] Do lado oposto da bem-aventurança e, de certo modo, da "arte". Assim mesmo: entre aspas, entre molduras sacralizadoras. Daí a quantidade de vezes, na sua obra poética, que define a criação artística como um processo artesanal, singular, em tudo oposto aos métodos industriais, à série, à pressa.

O que acontece, por exemplo, na primeira estrofe de "Liminar", poema escrito especialmente para o álbum de recordações de Aurélia de Oliveira. "Certo sobre esta folha de papel / É que – artista impecável – eu devia / Esmerado insculpir, como a cinzel, / o trabalho melhor da Fantasia!". Não é à toa que toma a escultura como termo de comparação para o trabalho do poeta-artesão. Num momento em que a representação pictórica bidimensional, em que as imagens técnicas começam a se impor no horizonte visual dos habitantes da Capital Federal, é na tridimensionalidade da escultura, resistente à "fidelidade" da reprodução fotográfica e da impressão em papel, que parece buscar uma imagem exemplar para o desejo parnasiano de uma poesia que seja artefato puro.

É, pois, sob o signo da divisão que se definem as relações entre produção literária e horizonte técnico no caso de Bilac. De um lado,

uma intensa colaboração na imprensa; de outro, rejeição radical da influência do jornalismo sobre os homens de letras. De um lado, folhetins, crônicas, noticiários e reclames em versos; de outro, o desejo de uma poesia feita "a cinzel", trabalhada artesanalmente. De um lado, rasgados elogios às reformas urbanas e sanitárias, às mais diversas novidades – inclusive, como afirma no primeiro número da revista *Kosmos*, a uma possível vitória da revista ilustrada sobre o jornal e o livro –, a tudo que pareça "progresso", "moderno" e, de outro, a obsessiva afirmação, na sua obra poética, do "eterno". Como se percebe no soneto "Velhas árvores", de 16 de dezembro de 1903, de que se transcrevem os quatro primeiros versos: "Olha estas velhas árvores, mais belas / Do que as árvores novas, mais amigas; / Tanto mais belas quanto mais antigas. / Vencedoras da idade e das procelas...".

Na mesma revista (*Kosmos*), entretanto, em que elogiava com tanta ênfase o eterno, idêntica ênfase num misto de crônica e elegia ao moderno:

> A velha cidade, feia e suja, tem os seus dias contados. Esta revista acompanhará – se o público quiser auxiliá-la – essa lenta e maravilhosa metamorfose da lagarta em borboleta. A fotografia, o desenho, a arte da gravura e todas as belas conquistas da imprensa moderna serão aqui postas ao serviço do programa de *Kosmos*: e estas páginas serão uma placa sensível em que se irão fixando todas as imagens, todos os aspectos, todas as mudanças da nossa vida...[15]

Para valorizar a revista recém-lançada, Bilac a define como uma placa fotográfica, em que se fixaria o "moderno". E arrola as diversas técnicas de reprodução que nela seriam empregadas para sugerir possível analogia entre a modernização da Capital e a da própria imprensa. O que lhe parece, naquele momento, altamente elogiável.

E o comportamento pendular de Bilac, no que se referia à técnica, dizia bem das hesitações dos letrados brasileiros de então diante dos artefatos modernos e da mudança no modo de produção cultural no país, que passava necessariamente pela possibilidade de profissio-

nalização e por uma convivência mais estreita com cartazes, fotos e novas técnicas de impressão.

Guardadas, é claro, as devidas diferenças entre um momento de mudança radical nas formas de consciência e de memória coletiva, como ocorreu quando da difusão da tipografia na sociedade européia de fins do século XV e inícios do XVI, e outro em que se esboça um horizonte técnico e, com ele, novas possibilidades de percepção e produção cultural – o comportamento pendular de alguns escritores brasileiros nesse período (entre a virada do século XIX e as primeiras décadas do século XX) de acentuado desejo de configuração de um cenário moderno para o país, lembra, de certo modo, os contornos ora divinos, ora demoníacos atribuídos à impressão quando do seu aparecimento e da multiplicação de oficinas tipográficas nos centros urbanos europeus.

Lembrem-se nesse sentido, as ilustrações da *História da origem e dos primeiros progressos da impressão* (1740), de Prosper Marchand. Numa delas vê-se o espírito da impressão descendo dos céus, sob a proteção de Minerva e Mercúrio, primeiro para a Alemanha (que sustenta retratos de Gutenberg e Fust), depois para a Holanda (tendo, ao lado, um medalhão com o rosto de Laurens Koster), a Inglaterra (com a gravura de William Caxton no colo), a Itália (que porta o retrato de Aldus Manutius) e a França (representada pelo mestre impressor Robert Estienne).[16] A associação a figuras mitológicas, em especial a Minerva, deixa claro o processo de glorificação a que Marchand submete, na primeira metade do século XVIII, os seus antecessores e a própria difusão das máquinas impressoras.

No calor da hora, ao contrário de glorificações, houve um grande número de configurações demoníacas para tipógrafos e livros impressos. Chegando-se, inclusive, a associar Johann Fust, que financiou o trabalho de Gutenberg e Schoeffer, à figura do Dr. Faustus e por vezes à do próprio demônio, como narra o pesquisador L. P. Goldschmidt:

> Assim que Gutenberg e Schoeffer terminaram a última folha de sua Bíblia monumental, o financista da

> firma, John Fust (sic), muniu-se de cerca de uma dúzia de cópias para ver por si mesmo como tirar a melhor colheita de seus pacientes investimentos. E para onde se voltou, antes de tudo, a fim de converter suas Bíblias em dinheiro? Dirigiu-se à maior cidade universitária da Europa, a Paris, onde dez mil estudantes ou mais enchiam a Sorbonne e as universidades. E o que ele, para sua amarga frustração, encontrou lá? Uma guilda poderosa e bem organizada para o comércio de livros, a *Confrarie des Libraires Relieurs, Enlumineurs, Écrivains et Parche-miniers* , fundada em 1401... Alarmados com o aparecimento de um estrangeiro com raridades desconhecidas em matéria de livros, quando se soube que ele estava vendendo uma Bíblia atrás da outra, logo apelaram para a polícia, garantindo que um homem só poderia estar na posse de tal quantidade de livros preciosos graças à ajuda do próprio demônio, e Fust teve de fugir correndo ou sua primeira viagem de negócios teria terminado numa desagradável fogueira.[17]

Entre a história de Fust e a alegoria da impressora descendo dos céus, oscilações entre o fogo do inferno e a esfera divina que marcam a representação da tipografia entre fins do século XV e o século XVIII e que acompanham de perto a mudança radical na consciência e nas formas de saber e percepção na sociedade européia, no período, com a expansão do novo *medium.*

No Brasil de fins do século XIX e inícios do XX não há uma transformação tão radical. Assiste-se, no entanto, à obsessiva construção de uma utopia de modernização, à remodelação urbana e ao esboço de um horizonte técnico nas grandes cidades do país. O que, nesse momento, se faz acompanhar da tensão entre uma concepção de mundo baseada na idéia de natureza e uma percepção que começa a ser mediada com mais freqüência pela imagem técnica, e a idéia de um mundo-figurino. Tal como sugeria, nos anos 10, João do Rio:

> Tudo no mundo é cada vez mais figurino. O figurino é a obsessão contemporânea. Se os antigos falavam de

> quatro idades, sendo que na última, na de ferro, fugiu da terra para o azul a verdade, nesta agora o figurino impera. Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas.[18]

E se por vezes esse mundo-figurino se converte em interlocutor explícito da produção literária brasileira do período, como no caso do próprio João do Rio, que faz de um gênero tirado das páginas de jornal – a crônica – a dicção dominante de seus textos, ou no da reelaboração de procedimentos típicos do folhetim empreendida por Lima Barreto[19] e da reportagem, como faz Euclides da Cunha em *Os sertões*, por vezes, o jogo é outro. Trava-se um diálogo deslocado, por contraste, com o horizonte técnico e a imprensa empresarial. Como é o caso da estética parnasiano-simbolista dominante na poesia brasileira de então e que costuma idealizar o poema como "artefato puro".[20] Como é o caso igualmente da prosa regionalista ou memorialista da época, cujas idealizações de um mundo-quase-natureza ou de tempos outros, ritmos lentos e subjetividades-nada-figurinos parecem se contrapor indiretamente às marcas de uma convivência estreita com a imprensa diária, as revistas mundanas ilustradas, fotos, fitas, reclames e cartazes.

Mas, muitas vezes, mesmo em textos que tentam se desmarcar e afirmar a própria diferença com relação à imprensa ilustrada, ao mundo-figurino e aos aparelhos modernos, se percebem sinais inesperados desse diálogo entre produção cultural e técnica que se intensifica a partir de fins do século XIX. Um exemplo desse rastro discreto é a produção pictórica do período, cujas linhas dominantes eram quadros históricos, paisagens e naturezas-mortas aparentemente desligados das alterações no cenário urbano, mas, em meio às quais, se inclui um quadro[21] como *A forja* (1911) de Artur Timóteo da Costa, no qual duas pequenas figuras de operários parecem se fundir a uma engrenagem mecânica imensa, que ocupa quase toda a tela. Como a sugerir uma presença nem sempre de contornos nítidos, mas forte, expressiva, da indústria, da técnica na vida social brasileira das primeiras décadas do século XX. E de uma camada cujos contornos igualmente se

delineiam por aqui então: a classe operária.[22] Uma paisagem técnica em configuração, uma classe social cuja influência se torna mais marcante e uma produção cultural que, ora de forma direta, ora por meio de deslocamentos estilísticos ou temáticos, começa a se defrontar, na própria técnica de composição, com tais presenças cada vez mais nítidas.

Não é à toa, nesse sentido, que onde menos se espera possam surgir referências à presença de trabalhadores imigrados ou às novas técnicas de reprodução e difusão. Como, em meio aos jogos de sedução que estruturam a peça *Eva*, de João do Rio, algumas exibições de fogos de artifício realizadas por trabalhadores italianos da fazenda dos Sousa Prates e, ao final, o roubo de uma jóia por um deles deixam perceber o temor com que se registrava a presença dessa camada social em formação.

Mas não é apenas a presença operária que recebe contornos hesitantes, desfocados até, na literatura dominante nesse período em que se assiste a um fortalecimento de sua influência na vida social brasileira. É também nas margens, na "periferia" de alguns textos que muitas vezes se adivinha o estreitamento de contatos que se processava então entre a técnica literária e os novos aparelhos e produtos industriais. É o que acontece, por exemplo, em "Agonia por semelhança", conto de Gonzaga Duque incluído em *Horto de mágoas*. Todo tempo centrado num único personagem – Paulo –, numa subjetividade que se afirma e confessa sem cessar os desejos mais secretos, é diante da possibilidade de se descobrir, de fato, qual o referente da imagem de mulher que Paulo relembrava obsessivamente, graças à verificação de uma série de fotografias, dentre as quais a de sua mãe, que se produz um clima de agonia em busca de semelhança, jamais resolvido no conto. Porque o momento em que Paulo parece estar mais próximo da figura feminina de sonho que o persegue é justamente quando, observando uma antiga coleção fotográfica, se depara com um retrato de sua mãe e percebe inquietantes semelhanças com a imagem que o obcecava:

> E, por tempo vagaroso esteve analisando este rosto fotografado, comparando a honestidade expressiva desta séria fisionomia boa com a resfolegante avidez da ou-

> tra; o tranqüilo olhar veludoso e protetor que a carbonagem melancolizava com o esfuziamento lúbrico das grandes pupilas funestas dessa que extravasara o satanismo de carne irritante na histérica anormalidade de seus nervos... E, bem devagar, começou a sentir um alívio intenso pela tremura dolorosa das suspeitas, afastando-se da impressão primeira, seguro do valor diferencial dos detalhes. Ah! se era de sua mãe este retrato!...[23]

Até essa possível semelhança, que o apavora, com a figura materna mostraria, entretanto, lacunas. E, em vez de coleções fotográficas, é em direção à própria memória, aos esconderijos da subjetividade que se volta, mais uma vez, ao final, numa busca sem resultado pela mulher que se convertera, para ele, em delírio inesgotável. E se o recurso à fotografia se mostra, a princípio, método suficiente para desvendar semelhanças, o texto se encarrega de estabelecer outra hierarquia. E ao nascente império da imagem técnica opõe uma literatura pautada na afirmação da subjetividade e num rebuscamento que a diferenciasse da dicção de crônica dominante na produção de muitos escritores do período.

A presença de uma coleção particular de retratos inclusive num texto que parece se escrever *contra* o cenário técnico em constituição diz bem do estreitamento de relações entre literatura e aparelhos modernos, criação cultural e inovações industriais, que caracteriza o período "pré-modernista". E que marca – ora via imitação, ora via estilização, ora por contraste – grande parte da produção literária brasileira então. Assim como sugere uma mudança significativa na própria maneira de se compreender o livro nas primeiras décadas do século XX.

Essa mudança só se tornaria de fato mais nítida no Brasil nos anos 1910-1920, quando, com mais freqüência, se passa a pensar o livro como objeto gráfico. Lembre-se, nesse sentido, das capas *art-nouveau* de Correia Dias ou Di Cavalcanti, do diálogo de Paim com as iluminuras na capa de *As máscaras* (1919) de Menotti del Picchia, da preocupação de Monteiro Lobato, como editor, com o aspecto gráfico e com as ilustrações dos livros que lançava, do trabalho do

escritor Cornélio Pena como capista – do qual se poderia destacar o casco de um navio de grandes proporções que parece romper simultaneamente as ondas e o papel na capa de *Impressões transatlânticas*, de Théo Filho. Ou, ainda, de alguns dos melhores projetos de capa do período. Como o jogo apenas tipográfico e a "intersecção de planos, cores e palavras"[24] que compõem a capa de *Laranja da China*, de Alcântara Machado. Como a referência direta ao cinema, a simplificação do desenho e o contraste entre branco e preto trabalhados por Paim na capa de *Pathé Baby*. Como a exploração proposital, e com bons resultados, de referências ao desenho infantil das manchas e da idéia de rascunho e inconclusão na capa idealizada pelo próprio Benjamin Costallat para o seu *Mutt, Jeff & Cia.*

A preocupação com o projeto gráfico explicita a redefinição que se ensaia então do trabalho do escritor, submetido a certa profissionalização; da literatura, entendida também como técnica; e do livro, visto na sua materialidade de objeto tipográfico, de produto em série. Compreensão da obra escrita simultaneamente como "puro discurso" e como "produto mecânico" que remonta, na verdade, a fins do século XVIII, quando, diante do aumento do número de reimpressões não autorizadas pelo autor, autores como Fichte e Kant empreenderam uma verdadeira redefinição da idéia de livro. "Que é um livro?", perguntava Kant em maio de 1785. E explicava:

> Um livro é um escrito (ora feito com uma pena, ora com caracteres de imprensa, com poucas ou muitas folhas, o que aqui não importa nada), que representa um discurso dirigido ao público por meio dos signos visíveis da linguagem (...) Um *escrito* não é o signo imediato de uma idéia (como por exemplo uma gravura em cobre, um *retrato*, ou uma estátua de gesso que representam o *busto* de uma pessoa determinada); é um *discurso* ao público. Quer dizer que o autor *fala* ao público por meio do editor. Este, por sua vez, fala (por meio de seu operário, o impressor, *operarius*), não em seu próprio nome (porque neste caso passaria por

> seu autor), mas em nome do autor; para que não tem direito senão mediante mandato (*mandatum*) dado a ele por este último.[25]

E, segundo Kant, as edições-pirata, mesmo indevidas do ponto de vista jurídico, teriam "aparência de justiça" porque "um livro se compõe em *parte de um produto da arte*, produto mecânico (*opus mechanicum*)"[26] e "em parte do puro *discurso* do autor ao público, *discurso* que não pode ser reproduzido publicamente (*proestatio operae)* por um terceiro, sem consentimento do autor".[27]

Na mesma linha, comentava Fichte em outubro de 1791:

> Nós podemos distinguir duas coisas num livro, o que ele tem de *corporal*, o papel impresso, e o que ele tem de espiritual (...) Esta parte espiritual deve ser dividida, por seu turno, numa *matéria*, o conteúdo do livro, os pensamentos que ele expõe, e numa *forma* dos pensamentos, a maneira, o encadeamento, o estilo e as palavras nas quais ele os expõe.[28]

De acordo com Fichte, não bastaria, pois, a propriedade do livro para que seu possuidor também o fosse das idéias nele impressas:

> Os pensamentos não se transmitem de mão em mão, não se pagam em moeda corrente, não se tornam nossos porque pegamos nas mãos o livro em que eles se encontram e o levamos para casa para guardá-lo em nossa biblioteca.[29]

Na esteira da proliferação de oficinas tipográficas na Europa então e da difusão da impressão mecânica, ambos os pensadores procuram redefinir as noções de autor e obra em contraste às de editor e objeto tipográfico. E, em ambos os casos, se parece privilegiar no livro aquilo que fugiria ao mecânico, à reprodução: o "puro discurso", a "parte espiritual".

Já no caso, diverso, do "pré-modernismo" brasileiro, a configuração de um horizonte técnico, marcado pela introdução de novos métodos de impressão e pela disseminação de aparelhos industriais

de reprodução de imagens e sons, e a idéia de um mundo-figurino, se por vezes sugerem espiritualizações ou afirmações auráticas da subjetividade e da "arte", por vezes apontam no sentido de uma afirmação da materialidade gráfica do trabalho literário, de um enlace crítico com a técnica, que envolveria, inclusive, nos anos 1910 e 1920, transformações nos modos de leitura possíveis e na forma mesma do livro. Exemplo: *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, já em pleno Modernismo. Capa e ilustrações de Tarsila do Amaral que não apenas *ilustram* os textos, mas que dialogam com eles e acrescentam informações à sua leitura. A começar da estilização da bandeira brasileira que lhe serve de capa. E dos créditos compostos de modo propositadamente imprevisto na terceira página:

CANCION
EIRODEO
SWALDDE
ANDRADE
PREFACI
ADOPORP
AULOPRA
DOILLUM
INADOPO
RTARSIL
A
1925

É como se Oswald, logo de cara, sugerisse que a exposição da dimensão material do livro não era em absoluto gratuita, que os jogos com os tipos e a consciência da ligação entre escrita e impressão enformavam diretamente o seu processo de criação. E, contraparte indescartável, procuravam desautomatizar alguns hábitos arraigados de recepção e a forma então predominantemente ligada à oralidade, à retórica das leituras de salão, de se compreender a poesia no Brasil. Mas, nesse momento, de alguma forma, o deslocamento, a *imitatio* e a estilização já não se apresentam como trilhas exclusivas nas relações

entre produção literária e paisagem técnica. E se sugere via necessariamente de mão dupla: a apropriação crítica, as aproximações e descartes irônicos da técnica, tais como os prefigurados por Oswald de Andrade. Movimento semelhante à passagem da bonita dramatização pictórica das relações entre trabalhador e engrenagens mecânicas, tal como se vê em *A forja*, de Timóteo da Costa, à eficiente infantilização humorística de símbolos então privilegiados do progresso e da modernização, como realiza Tarsila do Amaral em quadros como *EFCB, São Paulo (Gazo)* (1924) ou *A gare* (1925). Numa paisagem tecno-humorística de "cágados elétricos" & "institutos históricos" em que se brinca simultaneamente com idealizações do passado ou do bucólico, com o que se acreditava ser então o *bom* repertório de imagens artísticas e com elogios ingênuo-ideológicos ao progresso e à modernização.

(1986)

Notas

A referência se encontra em *Traverses.* Paris: Centre Georges Pompidou, n. 36: "L'Archive", p. 110, jan. 1986.

2 Apud Christian de Maussion, "L'Image Skate et Métamorphoses". In: Weissberg, Jean-Louis et al., *"1984" et les Présents de l'Univers Informationnel.* Paris: Centre Georges Pompidou/Centre de Création Industrielle, 1985, p. 254.

3 Eisenstein, Elizabeth E. "The priting press as an agent of change". In: *Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe.* Nova York: Cambridge University Press, 1982 (1979), p. 24.

4 Gumbrecht, Hans Ulrich. "The Body Versus the Priting Press: Media. Early Modern Period, Mentalities in the Reighn of Castile and another History of Literary Forms". *Poetics,* North-Holland: Elsevier Science publishers B. V., n. 14 p. 226, 1985.

5 Ibid., p. 227.

6 Ibid.

7 Sobre essa profissionalização literária que se esboça no período, consultar Machado Neto, Antônio Luís, *Estrutura social da república das letras.*

Sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930. São Paulo: Grijalbo/Edusp, 1973; Miceli, Sergio, *Poder, sexo e letras na República Velha.* São Paulo: Perspectiva, 1977; Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo: Brasiliense, 1983; e, naturalmente, Broca, Brito, *A vida literária no Brasil – 1900.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

8 Devo a Aluísio Azevedo Sobrinho o acesso à coleção quase completa dos folhetins teatrais de Artur Azevedo publicados em *A Notícia.*

9 Coelho Neto, Henrique M. *A conquista.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985, p. 37.

10 Apud Magalhães Jr., Raimundo, *Olavo Bilac e sua época.* Rio de Janeiro: Americana, 1974, p. 202.

11 Ibid., p. 38.

12 Ibid., p. 39.

13 Ibid., p. 329

14 Ibid.

15 Ibid., p. 256.

16 A ilustração referida se encontra reproduzida no verso da folha de guarda de *The Printing Revolution In Early Modern Europe* (Nova York: Cambridge University Press, 1984), versão abreviada pela própria Elizabeth Eisenstein do seu *The Priting Press as an Agent of Change* (1979).

17 Goldschmidt, E. P. Gothic and Renaissance Book-Bindings (1967). Apud Elizabeth Eisenstein. *The Priting Press as an Agent of Change*, p. 49.

18 Rio, João do. "O Figurino". In: *Psicologia Urbana.* Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, s.d., p. 67-68. Devo o acesso a este livro a Plínio Doyle.

19 Consultar, sobre isso, o ensaio de Silvano Santiago, "Fechado para balanço (60 anos de Modernismo)", incluído em *O Livro de Seminário* (São Paulo: L. R. Editores, 1983), organizado por Domicio Proença Filho.

20 A expressão é empregada por Antonio Candido na análise de um poema de Alberto de Oliveira, em *Na sala de aula* (São Paulo: Ática, 1986).

21 Há, sobre este quadro de Artur Timóteo da Costa, uma ótima análise de Gilda de Mello e Souza em "Pintura brasileira contemporânea. Os Precursores", ensaio incluído em *Exercícios de leitura* (São Paulo: Duas Cidades, 1980). Quanto à recepção crítica contemporânea do trabalho do

pintor, consultar o texto de Gonzaga Duque sobre o "Salão de 1907" no seu livro *Contemporâneos (Pintores e escultores).* Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

22 Consultar, a respeito da influência que a presença dessa classe social em formação teria exercido na produção literária pré-moderna, o livro de Francisco Foot Hardman, *Nem pátria, Nem patrão!* (São Paulo: Brasiliense, 1983), a pesquisa de Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima sobre o *Teatro operário da cidade de São Paulo* (São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Idart, 1980), a tese de Letícia Malard sobre o romance de Avelino Fóscolo, *Hoje em espetáculo* (Belo Horizonte: UFMG, 1984) e o volume organizado por Antônio Arnoni Prado, *Libertários no Brasil* (São Paulo: Brasiliense, 1986).

23 Duque, Gonzaga. *Horto de mágoas.* Rio de Janeiro: Benjamim de Aguila – Editor, 1914, p. 37. Foi graças a Júlio C. Guimarães que tive acesso a esse texto.

24 A observação é de Yone Soares de Lima em *A ilustração na produção literária de São Paulo – década de vinte.* São Paulo: IEB, 1985, p. 152.

25 Kant, E. "Que é o livro?" *In: Princípios Metafísicos del Decrecho.* Buenos Aires: Editorial Americalee, 1943, p. 119-120.

26 Ibid., p. 120.

27 Ibid.

28 Fichte, J. G. "Où l'on démontre que la reproduction des livres est contraire au droit". *Philosophie,* Paris: Minuit, n. 7, versão 1985, p. 6-7.

29 Ibid., p. 7.

O ROMANCE EPISTOLAR E A VIRADA DO SÉCULO XIX

Lúcio de Mendonça e João do Rio

Uma observação meio de passagem de um dos personagens de *A correspondência de uma estação de cura*, de João do Rio, paradoxalmente parece chamar a atenção tanto para o fato de não se ter constituído uma tradição epistolar forte no romance brasileiro quanto para a súbita voga das cartas no início do século XX. "Nada mais inútil do que escrever cartas e eu não perco tempo com essa invenção das mães de família, como Mme. de Sevigné",[1] diz o jovem Olivério Gomes numa carta para o pai no Rio de Janeiro. Mais interessado na conquista de uma herdeira rica do que propriamente na narrativa desta conquista, Olivério só escreve para o pai porque necessita de dinheiro. O valor da carta não é nada confessional. Beira, ao contrário, a solicitação bancária. Prevendo um casamento rico, Olivério faz ver ao pai como seria lucrativo o empréstimo. E, carta certeira, suas previsões acabaram se concretizando. Sem floreios, sem histórias, a carta de Olivério vai direto ao assunto "dinheiro", ao mesmo tempo em que critica os exemplares menos concisos do gênero como "típica invenção das mães de famílias" e "perda de tempo". Sem veredictos definitivos ou maiores especulações sobre o gênero, o romance brasileiro também passou ao largo da trilha epistolar, mas, como o personagem de João do Rio, recorrendo vez por outra a ela.

Carta, subjetividade e cidadania

"Nada mais inútil do que escrever cartas", afirma o Olivério. "A vida não me dá tempo de escrever", avisa, no mesmo romance D. Maria

de Albuquerque à condessa Hortência de Gomensoro. Observações a rigor adequadas a uma tradição romanesca pouco afeita ao gênero epistolar, dignas de nota, no entanto, porque expressas elas mesmas em cartas e num romance também em cartas. Recusas irônicas estas da carta pela vida e do escrever pela ação justamente num romance epistolar. E num período em que crescia a voga das cartas na literatura e na imprensa brasileiras. Como enfatiza Brito Broca no seu *A vida literária no Brasil – 1900* ao comentar o sucesso de "umas colunas de prosa melíflua como 'os bilhetinhos a Míriam'" publicados na revista paulista *O Pirralho* (1911-1917):

> Esse gênero epistolar tornava-se comum, e como tudo em nossas letras teria vindo da literatura francesa, onde estavam então em voga, cultivado porém num plano elevado. As *Lettres à l'Amazone* de Remy de Gourmont foram muito lidas, e Salomon Reinach chegou a amenizar a História da Filosofia ministrando-a "sem lágrimas", em forma de cartas nas *Lettres à Zoé*. Lembraremos ainda as *Lettres à Angèle*, de André Gide. Entre as crônicas epistolares que se multiplicaram em nossas revistas, basta citar as "Cartas de Mulher", de Iracema, na *Revista da Semana*.[2]

Brito Broca se refere aí a uma voga sobretudo jornalística das cartas. E não é de estranhar que ela tenha ocorrido no Brasil exatamente no período que se segue às transformações urbanas e políticas da virada do século XIX. Num período em que se modela arquitetonicamente um espaço público burguês nas grandes cidades brasileiras, em que um dos grandes temas de discussão é a cidadania, não é à toa que um gênero oscilante entre o segredo e a confissão, o público e o privado, o fato íntimo e a opinião pública, como é o caso da narrativa epistolar, tenha sua voga. Porque a carta parece atualizar de modo agudo o contraste entre público e privado vivido com intensidade por um sujeito redefinido subitamente como cidadão. A carta, expressão da intimidade de quem a escreve e dirigida, em geral, a um interlocutor cúmplice e conhecido previamente, quando tornada pública se reveste

de novas características. Amplia-se o seu destinatário potencial, agora anônimo, e o seu tom de quase diário íntimo se transforma em confissão pública, sem resposta direta, uma vez que o leitor tornou-se multidão. A carta impressa e o romance em cartas têm o dom de apagar também a oposição entre criação pessoal e intransferível e conteúdo público no interior da produção literária. Quando a carta é ela mesma matéria a ser divulgada é porque intimidade e publicidade não parecem ser mais mutuamente excludentes. Assim como convicção pessoal e opinião, literatura e jornalismo, subjetividade e cidadania, cujos laços também parecem mais estreitos.

"O desaparecimento do abismo que os antigos tinham que transpor diariamente a fim de transcender a estreita esfera da família e 'ascender' à esfera política é fenômeno essencialmente moderno",[3] comenta Hannah Arendt em *A condição humana*. No caso brasileiro este fenômeno se torna mais freqüente nos anos 80 do século XIX, desde a reforma urbana e sanitária das grandes cidades iniciada ainda no Império, desde que se acentuam as discussões sobre abolicionismo, república e cidadania. Processo que se faria acompanhar igualmente pela crescente industrialização da imprensa e pelo desenvolvimento de relações mais estreitas entre literatura e jornalismo no país. Da década de 1880 aos anos 20 do século XX, quatro decênios de passagem da sociedade brasileira do modelo colonial para o modelo liberal da esfera pública burguesa. O que "não apenas diluiu a antiga divisão entre o privado e o político, mas também alterou o significado dos dois termos e a sua importância para a vida do indivíduo e do cidadão, ao ponto de torná-los quase irreconhecíveis",[4] como observa Hannah Arendt sobre a sociedade européia. E, tematizando explicitamente o apagamento desta divisão, a literatura epistolar permite a esse indivíduo, cujo novo papel é o de cidadão, revivê-la e adquirir literariamente novos padrões de compreensão da própria sociedade.

A carta, segundo Alain Pages em "La communication circulaire", texto apresentado em colóquio realizado na Universidade de Nantes em 1982, não serve somente para veicular o segredo, o íntimo, mas ela pode ser também resumo, narração. Ela transmite tanto um

conteúdo público – aberto a todos – quanto um conteúdo privado – para o uso de um só destinatário.[5]

Quando a carta vira literatura, artigo de jornal, material a ser amplamente divulgado, este valor de uso pessoal, assim como o perfil do destinatário, parecem desaparecer. O que passa a haver é uma espécie de teatralização mesma da intimidade via carta e da criação literária via romance epistolar.

Encenação necessária quando a delimitação mesma do que seja o íntimo ou o literário se torna especialmente difícil. Como acontece no Brasil da década de 80 do século XIX até o final do primeiro decênio do XX, período vivido como uma espécie de aceleração súbita do tempo, de diluição dos antigos contornos do espaço urbano, de perda das coordenadas histórico-espaciais tradicionais por parte da população envolvida neste processo de modernização-relâmpago. E, observando dois romances epistolares, publicados com o intervalo de trinta e seis anos, exatamente no início e no final deste período em que a experiência histórica se torna sinônimo de aceleração, *O marido da adúltera* (1882) e *A correspondência de uma estação de cura* (1918), é possível perceber o modo como se desenvolvem então as relações entre literatura e jornalismo, como se vai disseminando a idéia de ficção ligada ao trabalho literário, determinante de seu exílio da imprensa, e como a publicidade se torna uma espécie de duplo indescartável da própria produção literária, assim como da definição mesma de subjetividade.

Lúcio de Mendonça e a confissão pública

Já pelo modo como foi publicado, *O marido da adúltera,* de Lúcio de Mendonça, estabelece uma ligação estreita entre a escolha do gênero epistolar e sua veiculação como folhetim de jornal. As cartas funcionam ao mesmo tempo como capítulos tradicionais e como meios de se cortar sem maiores problemas a ação narrativa para obedecer à exigência de publicação periódica do folhetim. Por outro lado, propiciam o aparecimento, no interior de um veículo industrial, de um jornal doutrinário,

Biblioteca Universitária
UFSC

interessado sobretudo na propaganda republicana, de marcas de subjetividade, segredo, confissão. Contrastando com o seu tom cívico, com uma retórica voltada para a formação da opinião pública, um folhetim sob a forma de epistolário traz um tom íntimo para o jornal e, simultaneamente, dá publicidade ao interior, ao privado, aos "escritos d'alma". Encenando, assim, nas páginas do semanário, o apagamento da divisão entre espaço público e foro íntimo, perceptível também no interior dessa sociedade brasileira em transformação.

O marido da adúltera desde o seu primeiro capítulo faz do próprio jornal um de seus protagonistas. Uma viúva cheia de culpa pela morte do marido tem a idéia de "escrever para a publicidade" a história de sua desventura. E, porque um dos redatores de *O Colombo* teria conhecido o morto, resolve ir mandando, em cartas dirigidas a este jornal, a sua confissão. O redator nomeado explicitamente no folhetim é o próprio Lúcio de Mendonça, que se utiliza deste recurso para recobrir a narrativa de maior credibilidade. E que se utiliza, ainda, de um outro missivista para dar ao folhetim aspecto de polêmica, de discussão em torno da hereditariedade e do adultério. E dar, igualmente, a impressão de que o próprio jornal é um espaço polêmico, onde poderiam dialogar opiniões divergentes. Daí, depois de "Laura de M.", a viúva, aparecer outro personagem misterioso, cujas cartas se alternam com as dela.

De um lado, alguém que procura o jornal para que este dê publicidade ao seu sofrimento íntimo. De outro, um leitor que, reconhecendo o caso publicado, resolve preencher-lhe as lacunas e apresentar os fatos segundo outro ponto de vista. Para "Laura de M.", o jornal permite uma confissão pública, uma purgação pelo aumento do número daqueles que conhecem a história do seu casamento. Seu projeto parece ser este: fazer do seu adultério um tema de discussão abstrato, torná-lo público, mas tão público, que já não lhe pertença mais. E trazer, assim, a dor do seu íntimo para a pele, transportá-la semanalmente para a superfície de uma folha de papel. Esta, no seu caso, a função da publicidade, das cartas confiadas à redação de um

Biblioteca Universitária
UFSC

jornal. Para o segundo correspondente, a escolha de *O Colombo* como interlocutor é pautada por motivos diversos:

> Há, mais de uma inexatidão no que Laura mandou escrever: as minhas cartas irão oportunamente restabelecendo a verdade. Não esperava usar nunca das confidências que ouvi a Luís Marcos: pensava que com a descrição dos mais interessados no silêncio ir-se-ia pouco e pouco definindo da memória das testemunhas, com o lento mas irresistível roçar dos anos, o caso miserando, mas a imprudência de Laura põe-me na obrigação de defender o nome que ela ainda se não fartou de aviltar. Pois sim! Exume-se o escândalo inteiro, não é a memória do meu amigo que mais há de sofrer com isso.[6]

"Restabelecer a verdade": este o projeto do amigo do morto. Bem diverso da purgação planejada pela viúva. E envolvendo uma compreensão igualmente diversa do próprio jornal. No caso de Laura o jornal é uma espécie de confessor privilegiado porque capaz de absolvê-la apenas com a difusão em larga escala de sua história. No caso do amigo justiceiro o jornal é encarado como uma espécie de república pluralista, na qual se fazem ouvir falas contrastantes como a sua e a da viúva. E a maneira diversa de encarar o adultério feminino e narrar o casamento de Laura e Luís Marcos funciona de modo a indicar oposição inda mais cara a Lúcio de Mendonça e que diz respeito à imagem que os dois missivistas têm da imprensa.

Não é à toa, então, que o segundo correspondente vai aos poucos assumindo o papel de narrador. As simpatias do folhetinista e diretor de *O Colombo* não podiam deixar de ir para alguém que encara o jornal como um espaço polêmico, plural, à semelhança da imagem liberal que sonha para o país. Por isso o "amigo" se torna verdadeiro porta-voz ficcional do ideal jornalístico do próprio Lúcio de Mendonça e do semanário que publica o folhetim, ele mesmo nascido a reboque da propaganda republicana crescente desde os anos 70 do século XIX. Pois, segundo Nelson Werneck Sodré, na *História da imprensa no Brasil*, o surgimento de *O Colombo* estaria vinculado à proliferação de

jornais interessados em reformas no regime político e na organização do trabalho:

> Em Campanha, como semanário republicano, dirigido por Manuel de Oliveira Andrade e Francisco Honório Ferreira Brandão, aparecera, em 1873, *O Colombo*: teria como diretor, entre 1879 e 1885, a Lúcio de Mendonça, circulando até 1888; já em janeiro de 1889, surgiria ali *A Revolução*, dirigido por Manuel de Oliveira Andrade e Júlio Bueno; e ainda *A Idéia*, que começou em maio de 1889 e durou pouco.[7]

Nascido no calor da hora, *O Colombo* se misturava a dezenas de publicações semelhantes, interessadas em interferir no debate político durante os últimos anos do Império. Como outros que lhe são contemporâneos e outros que se seguem a ele, *O Colombo* dura pouco. Seu interesse maior está na propaganda republicana e na participação na polêmica em torno da questão servil e da mudança de regime. Um pouco como o missivista que responde a "Laura de M." em *O marido da adúltera*, interessado em interferir na história e transformar suas cartas em textos de opinião, argumentos na polêmica travada com a viúva pela determinação dos rumos da narrativa. Polêmica intermediada pelo próprio jornal, na verdade o responsável pela uniformização de linguagem de ambos os narradores, submetidos ao redator responsável pela publicação das cartas. E é ele o verdadeiro narrador do folhetim, este também uma longa carta sincopada dirigida não à redação, mas ao leitor de *O Colombo*.

E a ênfase na reflexão, talvez inconsciente, empreendida em *O marido da adúltera*, a respeito do veículo que o publica, assim como no papel de protagonista nele desempenhado pelo jornal, não chega a ser exagerada. Basta lembrar a maneira como Laura conhece seu futuro marido. É via jornal, como narra numa das cartas:

> O bacharel Otávio, ao despedir-se à noite, pediu permissão para trazer consigo um colega de academia: "Luís Marcos" disse, "nome que já terão visto assinando mais

> de uma poesia mimosa. Forma-se este ano, é meu companheiro de casa e um dos melhores talentos da faculdade". Eu já conhecia o nome de Luís Marcos, e sabia de cor muitos versos dele publicados em folhas de São Paulo que o bacharel mandava à família. Conhecia-lhe também o retrato, da mesma casa.

Antes de despertar interesse pessoalmente, é a imagem pública de Luís Marcos seu primeiro atributo. E são os versos impressos em jornais paulistas e o retrato enviado à família de Otávio que cativam Laura, sem conhecê-lo ainda. E é também num jornal aberto ao acaso durante uma viagem curta que, anos depois, Luís Marcos toma conhecimento do adultério da mulher:

> Atraiu-me o folhetim, *Ângela*, assinado por um pseudônimo auspicioso: mas à proporção que me adiantava a leitura ia ganhando para mim um interesse terrível. *Ângela* era um feliz retrato de Laura, completo, minucioso, desenhando até um imperceptível defeito que ela tem no lábio inferior. O marido, designado apenas por *doutor* era eu visto através de um baixo ódio que eu não conhecia. O jovem escritor, amigo de Otávio, e que imita Zola como o vidro, nas jóias falsas, imita o brilhante, falava de um gineceu voluptuoso em São Lourenço, onde Ângela entregava-se a um estudante de Medicina, enquanto o *doutor*, um republicano, esperava e desesperava na ante-sala da secretaria de Justiça, mendigando uma nomeação.

É a leitura de um folhetim que apressa o desenlace de outro. Lendo *Ângela*, Luís Marcos reconhece sua própria história. Lá estão, com nomes trocados, ele mesmo, sua mulher e o estudante de Medicina. Lá está a chave de seu suicídio. Assim como, mais tarde, nas páginas de *O Colombo*, seu amigo reconheceria outra vez sua história e passaria a interferir na narrativa de Laura. Do mesmo modo como Eugênia, a verdadeira paixão do morto, seria facilmente reconhecida pelo amigo ao final do romance, apenas pela descrição que lhe fora feita dela. E,

da mesma maneira como o narrador do folhetim se assina "Lúcio de Mendonça", para que se possa tomá-lo por verdade e, como tal, perfeitamente adequado ao credo num romance que seja "um feliz retrato", "completo, minucioso" partilhado seja pela imprensa que o publica, seja pela estética naturalista então em voga.

Explica-se, assim, que, em dado momento, a futura missivista se volte para o marido e, ao definir um perfil intelectual para ele, esteja este tão ligado ao exercício do jornalismo:

> A carreira literária começava agora no Brasil: Alencar, que acabava de morrer, aparecera e vivera principalmente por ela: no próprio lugar em que morávamos, nascera outro romancista popular a quem não eram ingratas as letras. Tinha amizades no jornalismo fluminense, podia obter que o tomassem para colaborador de alguma das folhas diárias, e isso o ajudaria, quando menos, a esperar melhores tempos.

Numa fase em que o jornalismo parece oferecer boas oportunidades de profissionalização para o escritor e de divulgação para a literatura, não espanta o otimismo da personagem. Sobre esta primeira etapa de modernização do jornalismo brasileiro, iniciada nos últimos decênios do século XIX com a *Gazeta de Notícias*, de Ferreira de Araújo, e a *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, diz Brito Broca:

> Esses reformadores tinham ainda conservado o feitio doutrinário da imprensa e Ferreira de Araújo se caracterizara, sobretudo, pelo largo acolhimento que dispensava à literatura. Por volta de 1888, a *Gazeta de Notícias* era a folha que abria maior espaço à colaboração literária no Brasil, e que melhor pagava os escritores, só encontrando um concorrente nesse terreno: o *Diário Mercantil*, de Gaspar da Silva, em São Paulo.[8]

Quanto ao caráter doutrinário dominante na imprensa, justifica parte da defesa das leis da hereditariedade e a condenação moral do adultério que percorrem o romance de Lúcio de Mendonça. Quanto

ao maior espaço para a colaboração literária nos jornais, de que a própria publicação de *O marido da adúltera* como folhetim serve de exemplo, explica, por outro lado, o papel preponderante do jornal na organização da narrativa e como elemento a que se faz referência a todo momento. Assim como à analogia entre a carta e a literatura, ambas domínios tradicionais do privado, da subjetividade, e cuja natureza pública se torna ainda mais evidente quando o seu correio é um veículo como o jornal. Como acontece em *O marido da adúltera.*

João do Rio e a reportagem epistolar

Quando João do Rio publica *A correspondência de uma estação de cura*, em 1918, as relações entre literatura e jornalismo são bem outras. "Os jornais, sem desprezarem a colaboração literária, iam tomando um caráter cada vez menos doutrinário, sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem",[9] conta Brito Broca. Nesta que, diz ele, é a segunda fase de modernização da imprensa brasileira, os jornais, se continuavam oferecendo trabalho aos escritores, deixaram de se interessar por um trabalho especificamente literário. Se os contratavam era para funções jornalísticas, não para fazer literatura nas páginas de jornal. Como relata Brito Broca: "facultando trabalho aos intelectuais, aos escritores, os jornais lhes pediam menos colaboração literária – crônicas, contos ou versos – do que reportagem, noticiário, tarimba de redação".[10]

Como *O marido da adúltera*, o romance epistolar de João do Rio foi veiculado em folhetins.[11] Mas num momento em que o gênero "folhetinesco" entrara em decadência no país. Processo que acompanhava o conjunto de alterações mais amplo por que passava o jornalismo brasileiro. "Tais alterações serão introduzidas lentamente", comenta Nelson Werneck Sodré em *História da imprensa no Brasil*,

> mas acentuam-se sempre: a tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem: a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político: a tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação; o apareci-

> mento de temas antes tratados como secundários, avultando agora, e ocupando espaço cada vez maior, os policiais com destaque, mas também os esportivos e até os mundanos.[12]

E, em meio a essas mudanças, chama a atenção para a capacidade de adaptação exatamente de João do Rio: "É alteração a que se adapta flexivelmente, habilidosamente, Paulo Barreto, por exemplo".[13]

Mas se João do Rio aprende a não fazer "literatura" no jornal, não se pode dizer que esqueça o jornalismo quando escreve ficção. Nesse sentido, a linguagem de *A correspondência de uma estação de cura* é sintomática. As cartas aí têm papel bem diferente daquele que lhes atribuía Lúcio de Mendonça em *O marido da adúltera.* Ao contrário do que acontecia no romance de 1882, no qual as cartas vão, aos poucos, dando publicidade a um segredo familiar, a uma dor pessoal, no romance de João do Rio funcionam como uma mistura de relatório e cartão-postal do dia-a-dia em Poços de Caldas num período de férias. E o que há de mais próximo à intimidade é o mexerico, a leve maledicência. As cartas funcionam aí como breves reportagens, acrescidas de novas informações quando muda quem as assina. Mas, mesmo nesses momentos, aproximam-se pelo tom cosmopolita, pela prosa leve, ágil, jornalística mesmo, em que são escritas. Basta observar algumas das descrições de Poços de Caldas. Como a do neurastênico Teodomiro Pacheco, dirigida a uma espécie de *alter ego* de João do Rio, o Sr. Godofredo de Alencar:

> Perguntas se melhorei da minha neurastenia? Decididamente não conheces uma estação de cura no Brasil. É o caos de uma grande cidade abrindo em vício num local ingênuo. Cá encontrei toda a gente das festas e toda a gente menos boa do Rio e de São Paulo. Duas horas depois de chegar comecei a ouvir o rumor das fichas, compassado pelos roncos dos ancinhos nos panos verdes. Era no hotel. Disseram-me que, se saísse depois do banho, apanharia uma gripe. Saí. E o som das fichas continuou a seguir-me.

Idêntica urbanidade, a mesma preferência pela frase curta, por entrar direto no assunto, marcam também a descrição da cidade empreendida por D. Maria de Albuquerque em carta à Condessa Gomensoro:

> Caldas, com a guerra, tornou-se talvez, pela primeira vez e pela última também, um ponto único de reunião, em que se encontram todos os brasileiros provavelmente nos quatro cantos da Europa, se não fosse a conflagração. Não há conforto, há a nossa sociedade. A segunda compensa a falta do primeiro.

Teodomiro ressalta a semelhança entre a cidade de veraneio e os grandes centros e fala da afluência de hóspedes do Rio e de São Paulo. D. Maria de Albuquerque também destaca a presença em Poços de Caldas do que chama "a nossa sociedade". A diferença é que um se irrita com isso, enquanto a outra se alegra com a afluência *chic*. Uma pequena mudança de carta a carta. Teodomiro, por exemplo, destaca o cosmopolitismo em miniatura da cidade, a paixão pelo jogo e, desencantado, procura realizar na sua correspondência trabalho semelhante ao do próprio João do Rio em *A alma encantadora das ruas*: um percurso diverso dos demais visitantes-missivistas pela pobreza, pelos locais de jogo menos nobre, por figuras como um caboclo que não come e sobrevive só de café, um italiano que se exibe comendo sem parar, uma velha paupérrima e doente que não desiste de viver. As cartas de Antero Pedreira, por sua vez, lembram mais as colunas de mexericos, o *Five O'Clock* de Elísio de Carvalho e o *Pall-Mall Rio* do próprio Paulo Barreto, e funcionam como uma espécie de "seção mundana" do romance. As cartas do gerente Pedro, por seu turno, são simplesmente cartas-respostas comerciais. As do empresário José Bento, relatos do movimento teatral numa estação de cura.

Diversas às vezes no assunto e no ponto de vista, mas com idêntico tom de reportagem, se sucedem assim as cartas-capítulos de João do Rio, que, se reportam o cotidiano de uma estação de cura, na verdade, parecem narrar a incorporação literária de procedimentos característicos ao texto jornalístico, tais como o corte, a "informação obje-

tiva" misturada às notas irônicas, a sedução pelo miúdo, pelo que está à vista. E por personagens que se definem como pura exterioridade.

Porque não há nenhum interior a desvendar como no romance de 1882. Os personagens parecem não ter fundo, parecem "gravuras da *Vie Heureuse*". "Dá vontade de apalpá-los a ver se são mesmo de carne e osso", chega a dizer Antero Pedreira. No romance epistolar de João do Rio não é bem a carta impressa que tematiza o desaparecimento dos limites entre o público e o privado. É este desaparecimento mesmo que sugere uma literatura em cartas. Como a sugerir, nessa ficção de correspondência, introspecção impossível quando os personagens em questão são estampas de revista, atualizações das flutuações da moda e cuja dimensão exclusiva é a superfície.

Tudo parece público, publicável. Ou passível de ser lido por qualquer um. Daí, nem causar tanto espanto a revelação final de que as cartas sequer deixaram o hotel, retidas por um porteiro que enlouquecera de repente. E, como em *O marido da adúltera*, é também um jornal, o *Jornal do Commercio*, que desvenda a história:

> Troponoff estava doido, há mais de dois meses – estava doido com a mania de sócio da empresa-diretor da contabilidade. Roubara as facas por causa dos ladrões. E guardara e copiara as cartas entregues para o correio como correspondência comercial.

Procedimento cuja revelação, se surpreendente, não chega, no entanto, a motivar maiores discussões morais como acontecia no romance de Lúcio de Mendonça quando se tratava de tornar públicas as circunstâncias de um suicídio e um adultério.

"Reflete nesse Troponoff, que eu nem distingui, niilistamente sonegando ao correio a correspondência de uma estação de cura, e copiando num livro comercial sobre o *dever* e o *haver*, as futilidades, as leviandades, as pequenas infâmias de um bando de pessoas de vária sociedade, sem distinguir, sem diferençar", solicita Teodomiro ao amigo Godofredo ao lhe enviar o livro inteiro. E ele mesmo se encarrega de uma definição: "Brilhante jornalista! Iluminado Troponoff em que

ninguém reparara!". E é mesmo como uma estranha espécie de copidesque que descreve o porteiro. Narrador que não diferencia as diferentes correspondências, padroniza-as em registro identicamente fiel, em pequenas reportagens assinadas, como se fosse, ele mesmo, um jornal.

Mas, interessado apenas em registrar, computar débitos e lucros, o porteiro interrompe a circulação das cartas, desaparecendo com os seus destinatários originais. Dessa maneira, cartas sem resposta impressa, sem interlocutor direto, os diversos relatos funcionam efetivamente como ficção, capítulos desse romance anotado em livro comercial. Pois, a partir do momento em que se desindividualizam os correspondentes, padronizados num mesmo estilo jornalístico e submetidos a um narrador privilegiado, Troponoff, e os destinatários, subitamente anônimos como qualquer público mais amplo, o que se lia como correspondência deve ser lido como romance. Passa-se do pacto epistolar ao romanesco. Como já prefigurava Antero Pedreira numa carta:

> O que lhe escrevo hoje seria um capítulo de romance, em que se desenha a figura de um moderno rapaz, se me ajudasse a prática de escrever para ser lido pelo público e agredido pelos literatos sem fama.

A carta cessa de ser compreendida como tal. Se não há intimidade a revelar, se as marcas do destinatário se apagam e os missivistas se uniformizam em dicção identicamente jornalística, não parece haver muito lugar para a carta. Daí, o seu funcionamento sobretudo retórico no romance: encurtar as descrições e, ao mesmo tempo, variar um pouco o nome de seus narradores, tornando o texto mais leve e de leitura mais fácil. Afinal, como diz um dos personagens a uma leitora virtual: "Preciso diverti-la à distância e não me repetir". Esta a função do cronista de jornal. E de cada narrador nas cartas-crônicas de João do Rio. Papel bastante diferente da busca de restabelecimento da verdade e de purgação pública de culpas característica aos missivistas de *O marido da adúltera.*

Texto privilegiado para se perceber a tensão entre íntimo e público, especialmente nítida num período em que se amplia o espaço para a literatura no jornal, é de uma maior publicidade para a literatura que parece falar Lúcio de Mendonça no seu folhetim epistolar. Em *A correspondência de uma estação de cura* torna-se impossível figurar apenas esta tensão, num momento em que ela parece inclusive se apagar. Pois se a carta, em *O marido da adúltera*, escondia os segredos de uma herança familiar (a de Laura de M.), de um adultério e de uma personalidade singular (Luís Marcos), no romance de João do Rio serve para apagar individualidades, despersonalizar correspondentes e narradores. "Uma existência vivida inteiramente em público, na presença de outros", diz Hannah Arendt,

> torna-se, como diríamos, superficial. Retém a sua visibilidade, mas perde a qualidade resultante de vir à tona a partir de um terreno sombrio, terreno este que deve permanecer oculto a fim de não perder sua profundidade num sentido muito real e não subjetivo.[14]

Isto o que acontece com as marcas de subjetividade das cartas e dos correspondentes em João do Rio. Tudo pura exterioridade, personagens e textos como figurinos de revista ilustrada, cartas sem subjetividade alguma.

Enquanto em *O marido da adúltera* a carta impressa narra a oscilação da literatura entre o campo da subjetividade e uma publicidade cada vez maior, em *A correspondência de uma estação de cura*, as cartas retidas pelo porteiro falam de situação diametralmente oposta. Chamam a atenção para a menor difusão do texto ficcional, cada vez menos desejável num espaço do verídico – e não mais da doutrina e da convicção como no século XIX –, como é o caso do jornalismo brasileiro no início do século XX. E tornam público, ao mesmo tempo, este novo segredo, mais íntimo do que um adultério, lacrado minuciosamente, como uma carta, pela prosa jornalística da virada de século: a idéia mesma de ficção.

Pois "tudo no fundo é literatura", diz um dos personagens de João do Rio. Mas literatura com dicção jornalística, seria possível acrescentar. Literatura que, sob a forma da reportagem, não se crê, agora, expressão da subjetividade ou da convicção pessoal como no romance de Lúcio de Mendonça. E que, carta fora do baralho, texto fora do jornal, se esforça ao máximo por se aproximar da linguagem da imprensa, pois, demarcada a sua diferença como texto de ficção, perde o romance a possibilidade de uma publicidade maior, como a que obtivera no fim do século XIX.

(1985)

Notas

1 O livro *Correspondência de uma estação de cura*, de João do Rio, foi reeditado pela Casa de Rui Barbosa e pela Editora Scipione em 1992.

2 Broca, Brito. *A vida literária no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 239.

3 Arendt, Hannah. *A condição humana.* Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: Edusp, 1981, p. 43.

4 Ibid., p. 47.

5 Devo o acesso à cópia xerográfica desta comunicação, apresentada por Alain Pages no colóquio realizado em 1982, a Silviano Santiago.

6 Todas as referências a este romance epistolar são de: Lúcio de Mendonça. *O marido da adúltera.* São Paulo: Editora Três, 1974.

7 Sodré, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil.* São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 229.

8 Broca, Brito, op. cit., p. 218.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Cometi um erro aqui na primeira publicação deste texto. Pensei que o romance ou não teria saído em jornal ou teria sido publicado na *Gazeta de Notícias* à época. E não foi. Mas houve uma primeira divulgação seriada em *O País.*

12 Sodré, N. W., op. cit., p. 296.

13 Ibid., p. 297.

14 Arendt, H., op. cit., p. 81.

POESIA & MÍDIA

Num poema de 1984, "2ª via", Augusto de Campos, ao distinguir deuses e poetas, faz uso de analogia suavemente irônica e meio surpreendente aos olhos de um leitor de hoje. Associa o poeta a um personagem bem popular no início do século XX e agora uma espécie de resto arqueológico de um outro tempo, quando a publicidade começava ainda a ganhar terreno num país obcecado por um projeto de modernização acelerada. Trata-se do homem-sanduíche, este *outdoor* animado da virada do século XIX, esta relíquia cada vez mais rara, com a qual algum passante apressado talvez possa se deparar por acaso ainda hoje.

E é justamente este personagem que o texto de Augusto apresenta como um quase duplo dos poetas invocados logo no primeiro verso: "poetas / chega de poesia / aos deuses ambrosia /a nós 2ª via / só cabe homens-sanduíche / anunciar o que avisam / a vida é kitsch / e eles não bisam". Esta é, sem dúvida, apenas uma das leituras possíveis do texto. Talvez a mais literal. Fiquemos com ela, no entanto. E, observando exclusivamente a analogia, é possível perguntar, por exemplo, por que hoje, em plena sociedade do espetáculo, quando as relações entre arte e tecnologia, arte e publicidade se estreitaram extraordinariamente, a associação da figura do poeta à do homem-sanduíche é quase carinhosa, ao contrário do que acontecia no início do século XX, quando não só eram tipos mais comuns, como também ainda engatinhavam a industrialização e os processos modernos de propaganda. Ao contrário do que acontece, por exemplo, num romance

como *O Ateneu*, de Raul Pompéia, em que a identidade mesma de seu narrador se constitui em oposição à figura de Aristarco, dono do colégio "Ateneu", descrito exatamente como um "gênio do anúncio", "um homem-sanduíche da educação nacional".

poetas

chega de poesia
aos deuses ambrosia
a nós 2ª via
só cabe homens-sanduíche
anunciar o que avisam
a vida é kitsch
e eles não bisam

("2ª via", Augusto de Campos)

Em 1888, pois, um homem-sanduíche ainda assusta. E nada mais afastado de um homem de letras, aos olhos de Raul Pompéia, do que ele. Por isso é contra ele, é sobre os seus escombros que se desenrola a narração de seu romance e que Serginho, o narrador, define o próprio perfil. Como se literatura e reclame, subjetividade e publicidade fossem inimigos inconciliáveis. Coisa que, duas décadas depois da publicação em folhetins de *O Ateneu* na *Gazeta de Notícias*, mudaria completamente de figura.

Em meio à nova ordem republicana, as primeiras décadas deste século estão marcadas, ao menos nos maiores centros cosmopolitas do país, pela remodelação urbana, por uma aceleração vertiginosa do ritmo de vida, pelo impulso à industrialização e por enriquecimentos e empobrecimentos do dia para a noite. E, do ponto de vista específico da imprensa, pelo barateamento dos custos de edição, pela introdução de novas técnicas de impressão, pela difusão das revistas mundanas ilustradas e pela fixação do hábito da leitura diária de jornais nas camadas letradas. Os jornais passariam, então, a ditar moda e a servir de pólo de atração, emprego possível para um bom número de escritores, além de eficiente veículo de propaganda para os mais variados produtos. Dessa maneira, na mesma época em que o *dandy* e o *smart* se tornam personagens mais e mais freqüentes na paisagem urbana, ganham contornos mais definidos figuras também relativamente novas, como as do poeta-cronista e do poeta com jeito de homem-sanduíche. No primeiro caso é exemplar um escritor como Artur Azevedo que, sob o pseudônimo de Gavroche, fazia o acompanhamento em versos do cotidiano carioca da virada de século. Quanto ao segundo tipo, nele se encaixam como luvas figuras como Olavo Bilac e Emílio de Menezes.

Porque, tendo em vista a profissionalização a que se submete então o escritor e a crescente voga de anúncios, cartazes e reclames, a semelhança com um homem-sanduíche deixa de ser coisa esporádica ou privilégio apenas de personagens "malquistos" como o Aristarco de *O Ateneu*. Na versão brasileira de *belle-époque*, o sujeito nem sempre se constitui em oposição ao homem-anúncio, como no romance de Raul Pompéia. A literatura mais popular do período se escreve exatamente em diálogo com as flutuações da moda, da modernização, e da publicidade, e com as novas técnicas de impressão e ampliação do público leitor. Não é de estranhar, portanto, que, para coroar esse alegre enlace entre poeta e vida moderna, tenha surgido um novo gênero na imprensa: a propaganda rimada. E que, com ele, o poeta tenha vestido sem maiores pudores os trajes, antes postos de lado com constrangimento por Pompéia, do homem-sanduíche.

Típicos desta época são o anúncio em versos escrito por Olavo Bilac, com o pseudônimo de Puck, para a confeitaria Colombo, ou os versinhos de propaganda assinados ironicamente com o nome "Gabriel D'Anúncio" por Emílio de Menezes. Verdadeiramente exemplar é sua propaganda do xarope Bromil, publicada no *D. Quixote* em agosto de 1917. O título já é significativo: "Um milagre". E o poema inicia invocando a Lira, meio a medo, mas com uma justificativa: "Como tudo que existe cabe em rima. / Bem cabe um atestado num soneto / Por isso, a idéia que hoje aqui me anima. / Nestes quatorze versos lhe remeto". Se tudo cabe em rima, também o frasco de Bromil: "Da horrível tosse que me pôs febril. / Dei cabo, usando apenas a metade / De um milagroso frasco de Bromil". E, mesmo reduzindo o poema a uma forma mais do que conhecida (o soneto), sem o menor esboço de qualquer inovação formal, os anunciantes Daudt & Lagunilla ainda se viam na obrigação de acrescentar um texto em prosa à guisa de explicação:

> Os poetas são os mensageiros das verdades belas. Emílio de Menezes, com seu astro generoso, consagra um conceito indiscutível e socorre os desconsolados da saúde, ensinado-lhes o remédio. É o poder revelador de uma bela verdade que, em prosa, se traduz assim: Bromil cura todas as doenças do peito, tais como bronquites, coqueluches, resfriados e asma.

Charutos, cervejarias, alfaiates e cigarros, qualquer coisa é assunto para um reclame rimado. E para um misto de poeta e cartaz ambulante. Por outro lado, passa a aumentar a exigência para que caiba igualmente em rima uma dicção mais prosaica e o registro minucioso do dia-a-dia como o que se fazia na imprensa diária. Este o papel de um poeta-cronista como "Gavroche". Trata-se, aliás, de papel bastante conhecido por qualquer leitor de hoje, por qualquer um que tenha acompanhado um pouco a trajetória de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, na crônica de jornal.

Só que entre Gavroche e João Brandão são muitas as diferenças. Sobretudo no que se refere às relações entre a crônica e o próprio jor-

nal. "O jornal que aí pousa, mente", avisa o poema "Contemplação no banco" de *Claro enigma*. Drummond-cronista se permitiu muitas vezes colocar em xeque a própria ideologia da objetividade jornalística de dentro mesmo das páginas de um jornal. E, depois da publicação de uma foto de Greta Garbo, muito velha, numa praia vazia, se perguntava em "O comércio da privacidade": "Mas esta é a velha Garbo, seminua / assim na praia, lamentavelmente? / Não. O retrato, em que a maldade estua, / é da alma do fotógrafo, somente". O documento fotográfico necessita do desejo realista do leitor. E Drummond, com esperta ironia de cronista, não só o nega, como estimula seu público a se pôr em guarda e a perceber o jornalismo como um tipo de linguagem com características peculiares e uma "produção literária" da "verdade" como noutros gêneros de discurso.

Nesse sentido, houve duas crônicas de Drummond, hoje bastante conhecidas, e publicadas originalmente no *Correio da Manhã*, capazes de desautomatizar um pouco os hábitos diários de um leitor-de-jornal. Trata-se de "Garbo: Novidades", onde, com aparência de verdade, falava de uma viagem de Greta Garbo, incógnita, a Belo Horizonte, da qual haveria apenas três testemunhas (uma delas, o cronista); e de "Um sonho modesto", onde, diante da repercussão do texto anterior, Drummond se via obrigado a explicá-lo e a ressaltar a ficcionalidade da crônica e o fato de que "los sueños sueños son". Uma brincadeira com a própria idéia de "fato" que procura desenvolver uma recepção mais crítica da parte dos leitores. Um uso estratégico da crônica como um espaço em que se comenta e às vezes se critica o restante do jornal. Coisa que bem poucos cronistas, além de Drummond ou Machado de Assis (e é fantástica sua crônica de 31/1/1897 contra a perseguição a Antônio Conselheiro em *A Semana*, por exemplo), têm se mostrado aptos a fazer, em geral limitando-se a renarrar notícias já divulgadas, só que num tom mais moralizante ou humorístico. E com maior subserviência às regras de redação do próprio veículo ou às expectativas da massa de leitores.

Porque às vezes a mídia se mostra tão sedutora, mas tão sedutora, que fica difícil manter um diálogo mais crítico com ela. Não se

trata evidentemente de propor duelos. Foi de dentro do jornal que Drummond algumas vezes conseguiu tensionar de maneira eficiente sua linguagem. Como foi numa estação de rádio que Orson Welles, H. G. Wells em punho, deixou em pânico os ouvintes radiofônicos habituais diante de uma fictícia invasão da Terra. Foi também em fins dos anos 1950, em pleno otimismo desenvolvimentista, que se iniciou um dos diálogos mais proveitosos entre poesia, tecnologia e espetáculo no Brasil. Porque, sem medo de olhar de frente publicidade, *outdoors*, televisão, foram os poetas concretos paulistas que, na virada daquela década, redefiniram o livro como objeto, procuraram modificar o olhar do leitor de poesia, agora também um espectador do poema. E trabalharam e recriaram logotipos, objetos industriais, recursos de mídia. Às vezes comercialmente até. O nome Lubrax, por exemplo, como se sabe, é criação de Décio Pignatari. As marcas de "Mobília Contemporânea", do "Centro de Colecionadores de Arte", da "Galeria Seta" foram idealizadas por Willys de Castro e Hércules Barsotti. Mas o melhor mesmo é o trabalho de desmontagem e colagem de *slogans* ou logotipos, como fez Décio Pignatari com a Coca-Cola em 1957, ou como fez Augusto de Campos com a semântica das siglas em "SS" (1964), com um recorte pop de "palavrinhas chiques" em "O antiruído" (1964), ou com os *slogans* e manchetes de jornal em "Psiu" (1966). Coube aos concretos, também, em especial a Augusto de Campos, nesse corpo-a-corpo com os procedimentos característicos da indústria cultural, a percepção, dentre outras coisas, do esperto golpe espetacular contra a espetacularização da sociedade brasileira, incentivada sobretudo via tevê pelos governos militares, que era o Tropicalismo, que é o uso crítico dos próprios recursos da mídia.

Nesse sentido tem se mostrado extremamente inteligente nas três últimas décadas o aproveitamento de suplementos literários de jornais diários (do "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil* ao "Folhetim" da *Folha de S.Paulo*) por parte dos "concretos". Seja para a divulgação de poetas ou artistas menos conhecidos de um público mais amplo via imprensa, seja para a realização de poemas graficamente inusitados, aproveitando ao máximo os recursos tipográficos de um jornal. Coisa

que raramente se faz, inclusive nas poucas vezes em que se divulga poesia via televisão. Em geral, impera a linearidade. Uma embalagem de fácil digestão (como o soneto de Emílio de Menezes que anunciava Bromil), para reduplicar imagens (como as de uma corrida de automóveis, por exemplo), glorificar heróis (basta lembrar os panegíricos a Trancredo Neves quando de sua morte) e não tensionar em nada o veículo que a transmite. Isto o que geralmente se vê. Pouca coisa que lembre Macalé mastigando pétalas de rosas num festival de música popular, Caetano Veloso de costas para o público da Record ou José Celso Martinez Correa desestruturando completamente o programa "Canal livre", ainda com Roberto d'Ávila à frente.

Quando recebe o *imprimatur* da tevê, a poesia de tão domesticada torna-se incapaz de atritar minimamente que seja a recepção habitual. E, de qualquer maneira, o veículo costuma se precaver com aspas literais no vídeo, com locução exageradamente emocionada (a marcar bem que o que se lê é "Cultura"), ou com uma hábil preferência por textos francamente convencionais. É assim igualmente que se selecionam as obras passíveis de adaptação em seriados e novelas. E é por isso que o aumento de vendas de romances, motivado por sua versão televisiva, não pode empolgar. É preciso perguntar primeiro que romances são estes que a Casa de Criação da Globo seleciona ou que a tevês se interessa em exibir. No caso da Globo, e sobretudo depois que se lançou de modo mais aguerrido no mercado europeu, a receita é mais do que óbvia: a obsessão pelo regionalismo (vide *Tenda dos milagres* e seu sotaque baiano, *O tempo e o vento* em cores sulistas e o próprio Guimarães Rosa provavelmente como representante da mineiridade) e por uma imagem de "Brasil brasileiro" para classe média carioca e paulista e estrangeiros verem. E, em geral, pouca, muito pouca poesia. Mesmo a adaptação de *Morte e vida severina*, de João Cabral, serviu aos mesmos propósitos: "Retrato do Nordeste". E texto que não se pretenda retrato parece ficar de fora. Porque o veículo, conservador, não parece nada interessado em explorar os próprios recursos técnicos noutras direções. Quando muito, se divisa o que poderia ser feito numa ou noutra abertura de Hans Donner e Ricardo Nauenberg.

Quanto ao rádio, então, é impressionante como se ousa pouco. Os momentos "poéticos" costumam ficar por conta de alguma discutível versão de letra de música estrangeira, enunciada de modo lacrimoso e cheio de exclamações de júbilo ("Lindo, não é?") por *disc jockeys* de poucos vôos. Ou, então, por conta de recados de fim de noite de algum ouvinte para a namorada, às vezes com um trecho de poema acompanhado do pedido musical. E é só. De resto, os momentos de maior criatividade verbal no rádio brasileiro continuam ligados à sonoplastia das velhas radionovelas e às transmissões e programas esportivos. São eles, inclusive, que servem de mote para uma das retomadas poéticas mais inteligentes da mídia realizadas nos últimos anos. É o caso do *Almanach sportivo* (1981) de João Padilha e Zuca Sardana. Aí, estranhas exibições atléticas se fazem acompanhar de irônicas glosas da linguagem radiofônica e da eficiência da televisão. Os desenhos propositadamente ingênuos remetem, às avessas, à tecnologia das propagandas audiovisuais. É ótimo, por exemplo, um trecho de entrevista radiofônica na qual nada, literalmente nada, é dito. "Cordial Boa Tarde. Inicialmente, quero dizer que não tenho palavras, faltam-me inclusive sujeito, verbo e predicado, para expressar e, por que não dizer...", inicia um dos interlocutores. "... Exprimir, Doutor?", indaga o repórter Zuca. Dr. Palhares: "... Exprimir...". E, sem mais, se despede o locutor: "Acabamos de ouvir a palavra do Doutor Walter Uphanoso Palhares e voltamos à cabine para dar prosseguimento aos nossos trabalhos, com a voz de Jota Parilha, o locutor que fala e não gasta a pilha, à frente do Comando". Melhor ainda que esta entrevista é a propaganda da "Cerveja Boa Viagem", "o resto é mera paisagem". Rimas propositadamente óbvias, desenhos simplificados, Carlos Saldanha dá um tiro certeiro em logotipos e *slogans* numa página intitulada justamente "Logotipos para uma efeméride que sai debaixo" e na qual não há siglas ou imagens redutoras, e sim os contornos de um vídeo com cenas corriqueiras impressas. Logotipos que são não-logotipos, entrevistas nas quais não se diz nada, colagens críticas das transmissões de rádio e tevê.

Às vezes é até possível, por descuido, ouvir Caetano Veloso em "Verdura" (texto de Paulo Leminski) em alguma estação de rádio. E o jogo rápido, a poesia-minuto, beirando o silêncio, da canção é quase uma interferência na programação habitual. É também, para ficar no repertório de Caetano, o caso de uma canção como "Língua", na qual a presença vocal de Elza Soares já funciona como uma espécie de ruído na padronização auditiva imposta pelas rádios.

Nada que lembre, por exemplo, a retomada de Beckett por Berio em 1968 ou os *mesostics* e os jogos com a voz, a fragmentação e a desarticulação sonora e verbal de um John Cage. Não se tem coragem sequer de executar pura e simplesmente numa rádio a belíssima gravação de "dias dias dias", de Augusto de Campos, ou de "o pulsar", realizadas por Caetano Veloso. Seria um verdadeiro corte na modorra auditiva do ouvinte de rádio. Acostumado a ter de "poético" apenas o que antigos integrantes da geração mimeógrafo, e agora obedientíssimos ao consumo, lhe oferecem. Em geral "Menina veneno" e correlatos. Com menos freqüência, a regravação, pelos"Titãs", e a sua gravação do "Go back", de Torquato Neto.

E mais interessado na interferência do que em embalar é que se pode encarar o trabalho inteligentíssimo de um Valêncio Xavier com os jornais de 1918 em *Mez de Grippe* (1981) ou de um Glauco Mattoso, por exemplo. São deste último o *Jornal do brabil* e a *revista de domingo*, paródias evidentes do JB. "Eu parto do princípio de que sou um plagiário, e não respeito a propriedade intelectual de ninguém. Pouco importa se a idéia é minha ou de outrem. Eu ponho o meu nome embaïxo de coisas que não são minhas e ponho o nome de outras pessoas em coisas que são minhas", explicou Glauco à revista *Remate de Males*, da Unicamp. É assim que redige os seus jornais, só com frente e verso, em colunas como as de jornal e "cabeçalhos compostos de pontinhos feitos com o "o" minúsculo da máquina de escrever". Sempre tematizando de maneira desestabilizadora o meio intelectual brasileiro, a idéia de notícia e a noção de autoria. E observando de perto, para desmontá-los depois, os procedimentos característicos da grande imprensa.

Se, em fins dos anos 1950, com o Concretismo, e em fins dos anos 1960, com o Tropicalismo, romances como *PanAmérica*, de José Agripino de Paula, e projeções como a de uma estrofe de Mário Faustino em pleno *Terra em transe*, as relações entre literatura e mídia se estreitaram com resultados especialmente inteligentes, em meados dos anos 1980, diante do mergulho de cabeça generalizado (inclusive de ex-alternativos) na indústria cultural, parece necessária nova reflexão tática. Não com vistas ao abandono puro e simples da mídia. Ou coisa semelhante. Mas, ao menos, para que se possa tensioná-los um pouco. Para que se busque um olhar mais crítico. Nesse sentido é que Régis Bonvicino, um poeta que trabalha em geral com a marca, os emblemas da publicidade, se voltou recentemente para os trabalhos de 1950 dos concretos. E ergueu, por exemplo, o seu "totem" com base no *beba coca-cola* de Décio Pignatari. Retomada crítica de um dos momentos em que a poesia se permitiu tocar sem pudor na publicidade, na tecnologia. Toques mais ou menos críticos que foram objeto de exposição no Museu de Arte Contemporânea da USP, por ocasião do 2º Congresso Brasileiro de Semiótica.

E é diante dessa expansão do mundo da propaganda e da tecnologia que Augusto de Campos se refere ao poeta, em "2ª via", como um antigo homem-sanduíche, que mexe, queira ou não, com este universo. E com o qual talvez pudesse por vezes trocar de posição. E, olhos nos olhos, passar de seduzido a sedutor.

(1985)

ANOS 1970, ANOS 1980

FICÇÃO 80

dobradiças e vitrines

Ficção em trânsito, não são mais o autocentramento memorialista ou picaresco e o naturalismo explícito (romance-reportagem) ou figurado (prosa alegórica) de 1970 suas paradas obrigatórias. Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, fica sem função a literatura parajornalística que se encarregava quase exclusivamente de suprir, em livro, as notícias lacunares, as informações proibidas na grande imprensa. Desse modo, a vertente realista, tão forte na literatura brasileira, passou a adotar, na década de 1980, outros modelos literários, descartando contos-notícias e romances-reportagem, de um lado, e testemunhos e confissões, de outro.

O fotógrafico se torna menos evidente, se disfarça em pictórico. Os retratos e auto-retratos se retocam. O realismo deixa de lado a imitação da reportagem e a substitui pelas caçadas lógico-fatais da novela policial. Com sucesso: basta pensar nas dez edições, em cinco meses, do *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca. Quanto ao grande ego que lembra ou vive situações pessoais e intransferíveis, personagem privilegiado da prosa memorialista e da voga de testemunhos políticos e existenciais dos anos 1970, passa por hábil ampliação e assume contornos épicos, servindo de eixo para romances de fundação como *Tocaia grande* ou *Viva o povo brasileiro*, em sintonia com a reafirmação da crença no caráter, na "alma" nacional e com a mitificação literário-ideológica do "popular".

Do ego ao epos, da literatura-reportagem policial ao romance policial propriamente dito, do memorialismo individual ou geracional ao romance que se crê História, à literatura de fundação. Esta a trajetória de uma ficção que, trocando em parte modelos e trajes, tenta manter, no

decênio de 1980, antigos rumos: uma nacionalidade em retrato coeso ou um elogio detetivesco do ideário "liberal", da atividade judiciário-policial e de uma prosa *cheek to cheek* com o mercado.

Se o gênero policial e os épicos de Jorge Amado e João Ubaldo funcionam como soluções de continuidade, em diferença, para o ideal de objetividade e para a construção de uma imagem literária heróica e sem fraturas de Brasil, característicos da prosa de 1970, não é difícil perceber, nos anos 1980, que há certas descontinuidades, certas armadilhas para esse mesmo ideário. O alvo mais evidente? A figura mesma do narrador, a subjetividade, postos em questão seja, como em *Stella Manhattan* e *O nome do bispo*, numa ficção próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade.

Ora trechos de filmes, *outdoors*, notícias de jornal, ora o rádio, a tevê, a publicidade, figuras da mídia que se cruzam com os personagens anônimos de uma ficção que, como os textos de Valêncio Xavier e Sebastião Nunes, se transforma numa metamídia, registro ao avesso da espetacularização da sociedade brasileira nas duas últimas décadas; ou que, como em João Gilberto Noll, tensiona ao máximo as possibilidades de aproveitamento ficcional desta mesma vitrine. Seja no sentido de duplicar as instâncias narrativas, ora subjetivas, ora anônimas; seja na reavaliação tanto da idéia de privacidade, do narrar como revelação da própria experiência vital, convertidos em impossibilidades; quanto das imagens urbanas correntes, que se exibem, mas são vistas de fora, sem endosso. Com uma parede de vidro no meio. Transparência irônica com a qual se trabalha muito bem em *Bandoleiros* e em alguns contos de *O cego e a dançarina*.

E é com um desses contos de Noll que se iniciará esta observação dos rumos da prosa de ficção brasileira na década de 1980.

A vitrine, a mediação

Por que esta exposição à luz?
Ana Cristina Cesar

Como ponto de partida, então, "Marilyn no inferno". O protagonista: um figurante do "primeiro *western* rodado no Brasil, a Baixada Fluminense imitando as pradarias do Arizona". O que se narra? O descompasso entre os sonhos de estrelato, entre as imagens de Bette Davis e Marilyn Monroe, e a breve participação do figurante no *western* da Baixada, entre o corpo do rapaz e as imagens sem fundo dos cartazes e revistas ilustradas em que sonha se transformar. Narra-se no conto: "e o rapazinho aí vê um *flash* explodir sobre o seu corpo e banhá-lo de uma luz efêmera como um soluço mas que o deixa iluminado para sempre". A sensação e o brilho se extinguiriam bem rápido, no entanto:

> ... e nu reflete-se no espelho à espera de outro *flash*, de um outro *flash* que revigore o seu já iluminado destino das telas – mas não é outro *flash* que espoca providencial sobre a sua pele úmida, é o ator que faz o Capitão Grant que aparece no espelho atrás do rapazinho e diz O.K. e o chama de soldadinho de chumbo e solta uma risada tão cortante que o rapazinho cobre-se com as roupas que tinha despido e corre nu pelas pradarias do Arizona fluminense até encontrar um cavalo e pêlo a pêlo lá se vão os dois.

Inicia-se, então, uma corrida cinematográfica, mas fora do alcance de qualquer câmera. O seu único obstáculo, aliás mortal, será ironicamente um grande cartaz de cinema em Caxias, anunciando *Kung Fu contra os espadachins de Damasco*, que se rasga com o impacto do corpo do rapaz, com "um violento jato de sangue no olhos de Kung Fu", misturando-se assim o corpo "real" do figurante e a figura impressa da estrela de cinema.

No conto é deste desencaixe – entre figurante e estrela, entre um corpo que pode ser tocado, cuja exposição pode ferir, e as imagens desrealizadas das telas, cartazes, revistas – que se fala. E, curiosamente, é quando fora do enquadramento cinematográfico, quando passa a cavalo pelas ruas de Caxias, que o rapaz mais se aproxima da imagem de cinema. "Como numa esplêndida batalha de cinemascope", "não tem nada de câmara lenta": estas algumas das analogias utilizadas na narrativa. Porque, se o jovem figurante não consegue qualquer outro *flash* sobre si, não se converte em imagem plena de celulóide, a narrativa sim. Mune-se de um ritmo acelerado, mimetiza movimentos de câmera, utiliza-se de comparações cinematográficas. O texto de Noll dialoga abertamente com a imagem e o ritmo do cinema. Mas, de certo modo, para deixar claros desencaixes e diferenças. Não é exatamente "You fit into the picture" a música de fundo.

"Galopa como numa esplêndida batalha de cinemascope": lê-se no texto. Mas, logo a seguir, se contradiz: "só que sem jamais encontrar os contendores nortistas do lado adverso". Quase cinema. Quase, como o próprio obstáculo à corrida do rapaz: um cartaz de filme. *F for fake*: é um Kung Fu de papel que fere o soldadinho de chumbo. Uma imagem parada que fere o corpo em movimento do menino. O simulacro que dá uma rasteira no que parecia real.

Se em "Marilyn no inferno" Noll se ocupa diretamente do cinema, outras referências ao universo da mídia, da indústria da consciência, percorrem os contos de *O cego e a dançarina*. Anúncios luminosos de filmes e *shows* de *strip-tease*, o som de uma tevê ligada, um rádio, o barulho de uma máquina de cigarros, *videogames*, *outdoors* servem de cenário aos seus textos. Mas não apenas cenário. Às vezes, a referência cinematográfica interfere a tal ponto na ação que esta se interrompe e a narrativa passa a se ocupar exclusivamente da citação. Como numa briga entre o narrador e Steve no romance *Bandoleiros*:

> Sacudo Steve pelos ombros e grito se ele não parar vou assassiná-lo tão bem como se faz na terra dele – que tal os fotogramas do chuveiro de *Psicose*, não é preciso pegar nada menos manjado, vai com isso mesmo que

> todo mundo conhece, o sanguezinho dele se escoando pelo ralo, pelo buraco onde tudo acaba...

Há também tentativas como a do protagonista de "Casimiro" de dialogar com uma primeira página de jornal:

> Ouve a voz do jornaleiro alardeando a manchete de *O Globo*. A manchete revela e clama a número de flagelados. Quantos? – pergunta Casimiro. Mas a voz do jornaleiro já vai longe. A manhã aparece detrás do vidro. As mãos de Casimiro fecham as venezianas verdes. Depois, ninguém mais sabe.

A tentativa de dialogar com as matérias da primeira página se frustra. Mesmo existindo um mediador possível: o jornaleiro. Mas o vidro da janela e a distância impedem a mediação. E o conto termina com o personagem impedindo também ao leitor o acesso a uma vitrine peculiar, a janela de onde tentara falar com o jornaleiro, agora oculta pelas venezianas fechadas.

Mesmo o que a rigor pertenceria ao universo da subjetividade, do privado, na ficção de Noll se transforma numa espécie de mistura, de lugar de passagem entre a exposição e a intimidade. Por isso, nos seus textos, se faz referência tantas vezes a paredes de vidro, janelas, vitrines. Como no final de *Bandoleiros*, quando o narrador tenta se aproximar de seu quase duplo, João, que o observa no aeroporto, mas esbarra no vidro: "e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João". Como a janela de Casimiro, no conto já mencionado. Como na tentativa do narrador-andarilho de *Bandoleiros* de descobrir as horas, vagando pela cidade: "Olho as horas numa vitrine de relógios, e num lance estava na frente de um bar meio fuleiro que costumava freqüentar, ali no Salgado Filho".

De fora ou de dentro, narradores e personagens estão sempre esbarrando nesses vidros. O leitor também, como no conto "Casimiro". Como se a vitrine fosse o seu hábitat natural. E em parte é sim. E não apenas dos personagens de João Gilberto Noll, mas da prosa de ficção brasileira recente de modo geral.

Basta lembrar que em *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, por exemplo, tanto no início, quanto no final do romance se fala do olhar de uma vizinha que, por trás de sua janela, observa ou, na sua ausência, condena o protagonista. Como se este fosse um objeto em exposição, existisse para ser visto apenas. A vizinhança funcionando como um grande *shopping-center*.

Isto se percebe igualmente nos mínimos gestos de Stella/Eduardo. Todos cuidadosamente teatrais, meio prevendo um olhar público que continuamente o avaliasse. Ora se imagina um *outdoor* ("Incha e desincha os pulmões e o corpo quente exala uma compacta nuvem de fumaça pela boca como se fosse *outdoor* de cigarro ou de ferro de engomar na Times Square"), ora uma vedete ("Expira e abre os braços como vedete na apoteose de teatro de revista de Tiradentes"), ora arma uma pose para fotografia imaginária ("diz para si mesmo, imitando fotógrafo de antigamente diante do menino birrento: 'Sorria, Stella, sorria, vamos sorria'").

Igualmente *posado* é o relacionamento de Aníbal e Leila no romance. O marido, da janela do apartamento, assiste ao esforço da mulher para encontrar um parceiro desconhecido na rua e participa de longe tanto da busca quanto do prazer. Ao mesmo tempo, a mulher, sabendo-se observada, relaciona-se com dois homens de cada vez, o marido, que a vê, e o desconhecido, que a toca: "Cada beijo de Leila é para dois, cada sensação e a própria entrega – tudo é para dois ao mesmo tempo". Como Stella no cotidiano, Leila encena ao máximo os gestos, a entrega, para que possam ser vistos da janela. Para que, vidro no meio, observador e observada estabeleçam alguma ligação. Como a mão que se esforça para tocar outra mão através da parede de vidro da sala da alfândega em *Bandoleiros*.

Às vezes essa mediação assume formas diversas. Adquire movimento, deixa de ser de vidro, perde a transparência. Em *Bufo & Spallanzani*, por exemplo, entre o autor e a escrita está TRS-80, seu parceiro-computador. Em *Amazona*, de Sérgio Sant'Anna, não é com a própria mulher, depois de sua transformação, que se defronta o

marido bancário, mas com sua fotografia numa revista. Com uma imagem exibida numa banca de jornal. E é diante de uma página da revista *Flagrante* que Moreira desmaia. Não é a mulher, mas sua imagem impressa que provoca e assiste à sua queda. Entre uma e outra, a mediação da câmera, da foto. Como entre narrador e leitor, em *Bufo & Spallanzani*, se nota uma terceira presença, outro interlocutor: Minolta, àquela para quem Canabrava se confessa todo o tempo. E não é à toa que o nome de sua ouvinte seja o de uma marca de instrumentos óticos e máquinas fotográficas. É, via Minolta, que se conta a história da morte de Delfina Delamare. A exposição se acha determinada pela presença desta outra mulher, com nome de câmera, que, ao mesmo tempo que o leitor, registra e assiste à revelação do crime.

E é neste lugar especial entre o segredo e a exposição, é nesta vitrine que parece se mover a prosa literária brasileira nesta década de 1980. Mesmo quando o assunto em questão parece íntimo demais. Mesmo aí há visitação pública. Exemplo: *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, onde Heládio *lembra* diante do que *vê* na tevê. Um telejornal se mescla a velhos cinejornais, a tela de sua Sony a antigos cinemas, as imagens da mídia às da memória: "Das cabines dos velhos cinemas paulistanos, Odeon, Rosário, os projetores iluminam a pequena "tela" da Sony, interferem no presente. E dentro das imagens de arquivo da tevê Bartira Canal 8, um outro arquivo recuado se abre: os esquecidos cinejornais da Pathé, Gaumont, Paramount, Fox, da Metro, do DIP...". E essas imagens que de modo algum são patrimônio de Heládio, este arquivo cinematográfico se mostra tão familiar na sua memória quanto as cenas particulares, quanto os rostos de parentes. Como numa reprise de filme, que pega começado depois de uma troca de canal:

> A imagem está ligeiramente melhor. Dunas? Camelos? Um rosto tão familiar a Heládio, tão perfeitamente cunhado dentro de sua cabeça como os da parentela circulando pelas salas dos avós Pompeu, surge na tela, salta de trás de um forte. É Gary Cooper!

Até o terreno superexposto da tevê se deixa invadir por imagens pessoais, se abre à memória individual; assim como a lembrança se torna de repente meio pública, nela se entrecruzando avós e Gary Cooper, festas familiares e antigos cinemas, o "recinto da memória" e a tela de um aparelho portátil. É nesta esquina, neste meio que parece se situar a vitrine, hábitat, verdadeira segunda pele dos mais diversos personagens e narradores da ficção 80. Ou, segundo Baudrillard em *A sociedade de consumo*:

> O espaço específico que é a montra, nem interior nem exterior, nem privado nem público, que é já a rua mantendo, no entanto, por detrás da transparência do vidro o estatuto opaco e a distância da mercadoria, semelhante espaço específico institui também o lugar de uma relação social específica.

Porque é via desdobramento teatral, via segunda pele que em geral os personagens se relacionam. Stella serve de mediadora entre Eduardo e os outros. Os fotogramas de *Psicose* entre Steve e o narrador de *Bandoleiros*. A lembrança da figura de Rock Hudson entre Eduardo e Vianna. O vídeo entre Heládio e a própria memória. A revista ilustrada entre Dionísia e Moreira. A câmera entre o francês e a Amazona. Minolta entre Canabrava e suas histórias. É entre vidraças, entre espetáculo e segredo, então, que se movem.

Mudança significativa, pois, entre a ficção dos anos 1980 e a que dominou a década anterior. A prosa do eu e o memorialismo dificilmente resistem à superexposição da vitrine. Sobretudo porque nela não parece haver muito lugar para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade, da idéia de consciência individual. Pelo contrário, na vitrine predominam o anonimato e a mediania.

Sobre isto, aliás, comentou Berta Waldman em artigo de junho de 1985 a respeito de *O nome do bispo*: "O problema de constituição do sujeito não se põe no romance. A passagem da objetividade para a subjetividade não tropeça em barreiras, porque a vida interior do

protagonista não é mais do que o próprio mundo debruçado sobre o homem". Isto porque, na sua opinião, "Zulmira dá de barato a impossibilidade de um sujeito singular e único, num contexto onde se eclipsam, pouco a pouco, as diferenças entre os homens".

Alargando um pouco estas observações, é possível perceber, além do Heládio de *O nome do bispo*, uma grande quantidade de "homens sem qualidades", e de anônimos, vagando pelos romances e contos recentes. Às vezes convertidos em narradores não muito efusivos das próprias mediocridades, às vezes objeto do olhar implacável de narradores-outros, que se divertem em enchê-los de ridículo.

De todo modo, nem a pompa memorialista, nem a heroificação de um ego aventureiro e picaresco, como na prosa de 1970. O jogo é outro. Trata-se de pôr em xeque este ego. De submetê-lo a verdadeira cirurgia ensaística, como a que fazem Silviano Santiago e Zulmira Ribeiro Tavares. Ou dissolver-lhe a subjetividade, deixando em primeiro plano o anonimato, deixando que as falas individuais sofram uma interferência tão forte da mídia que mal se diferenciem dela, que se enunciem de "dentro" dela. Como se faz nos textos de Valêncio Xavier, no diálogo fictício-crítico de Glauco Mattoso com a grande imprensa no *jornal dobrabil* (1977-1981), em parte dos livros de Sebastião Nunes. Ou no jogo de aproximações e descolamentos da indústria cultural tão bem trabalhado por Noll.

O ensaio, a metamídia

Se vier o riso, onde fica o gozo?
Zulmira Ribeiro Tavares

"O romance está em vias de desaparecer como gênero literário. Volta o ensaio", afirmava o historiador Georges Duby ao *Magazine Littéraire* em abril de 1977. A afirmativa, vista de um ângulo menos apocalíptico, se encaixa em parte no panorama intelectual brasileiro da década de 1980. Tanto a linguagem crítica tem se encaminhado para uma dicção mais ensaística, quanto a prosa de ficção tem se deixado

contaminar pelo aspecto reflexivo, pela capacidade de se pôr à prova, do ensaio.

Tanto *Em liberdade* quanto *Stella Manhattan* são exemplares desta contaminação. Num caso mesclando-se a reflexão sobre as relações entre intelectual e Estado no Brasil e sobre a figura de Graciliano Ramos a uma sua (auto)biografia imaginária. No outro, utilizando-se a duplicidade dos personagens (Vianna/Viúva Negra, Eduardo/Stella, Prof. Aníbal/informante, etc.), da geografia (Brasil/EUA) e do narrador, para se levar a cabo uma reflexão sobre os narradores e personagens dobradiças.

Já *O nome do bispo* estabelece de outra forma a ligação entre ficção e ensaio. Ensaística é fundamentalmente a dicção do narrador, é o modo como se registram as situações corriqueiras e os personagens medianos que compõem o romance, é a sucessão de digressões na narrativa. E, segundo Berta Waldman, seria a dissonância entre "a inteligência desta escrita" e o ridículo dos personagens e ações, o eixo mesmo do romance. Olhar ensaístico, matéria banal: estas as marcas mais aparentes da prosa de Zulmira Ribeiro Tavares. Diversa da de Silviano Santiago, onde oposição, se há, não é entre o modo de narrar e o narrador, mas, nestas duas instâncias, entre as duas faces do narrador e dos personagens, entre os elementos da ficção e suas próprias dobradiças. Em comum, dentre outras coisas, porém, o fato de se deixar de lado a confissão, a narração exaustiva do vivido ou lembrado, e de narrar não ser aí sinônimo de solidificação da própria subjetividade. Pelo contrário, a dicção ensaística obriga a certos riscos. Dentre eles a obrigatoriedade de o próprio ensaísta "ensaiar-se a si mesmo", como já disse Jean Starobinski. O que significa tirar os superpoderes do *ego-scriptor* de 1970, com seu autocentramento, seu naturalismo e suas imagens monolíticas de nacionalidade.

Dobradiça crítica da idéia mesma de subjetividade, esta função não é, no entanto, exclusiva do romance-ensaio. Outros textos, trocando rostos por sombras, marcas pelo anonimato, minam igualmente a prosa do eu. Pense-se em *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, por exemplo.

A história é curta: a de uma justaposição. Há o filme mudo *Maciste no inferno*, cujos fotogramas e textos se encontram impressos na novela, exatamente *sobre* o outro texto, a história de um tarado de cinema que assiste ao filme e, ao mesmo tempo, tenta tocar a mulher sentada ao lado.

De um lado, o que se exibe publicamente – o filme; de outro, o que se esconde, o que espera o escuro para se manifestar – o desejo. E é a justaposição destes dois registros, o cinematográfico, socializável, e o perverso, não verbalizável de todo, secreto, que constrói a novela. Como se Valêncio Xavier, com esta duplicidade, apontasse ambigüidades características da própria ficção literária: sua leitura privada, solitária; sua difusão em larga escala, anônima. E, por outro lado, ao mesmo tempo em que expõe práticas secretas de seu personagem, deixa-o entregue a completo anonimato. Como a lhe dar estatuto tão "desrealizado" quanto o do "Maciste" do filme. Estatuto de imagem. E que, como as de celulóide, aparece no escuro e desaparece na rua, no claro.

Ou, como se lê no bonito parágrafo final da novela, quando o espectador perverso consegue, enfim, escapar do cinema:

> Mesmo a luz mortiça das quatro horas da tarde me cega. Já não escuto o piano quando todos começam a sair da sessão já estou escutando o barulho da cidade das casas das vozes dos automóveis dos ruídos. Sou novamente parte da cidade e ninguém me vê.

Egos em duplicata ou em trânsito na ficção ensaística, ou reduzidos ao anonimato, um dos alvos prediletos da ficção 80 parece ser o autocentramento das confissões, testemunhos e memórias dos anos 1970. E, estratégia tão poderosa quanto a do anonimato ou a do ensaio é a de uma prosa que toma por interlocutora a linguagem do espetáculo, da mídia. Um pouco como fez Valêncio Xavier com o cinema em *Maciste no inferno* ou com o jornal e a propaganda em *Mez da grippe*. É o que faz também Sebastião Nunes, cujo *Somos todos assassinos* se apropria com muita eficiência do tipo de texto e de ilustração

característicos dos anúncios de jornal e revista para, utilizando-se de técnica de redação semelhante e de uma relação aparentemente harmônica entre palavra e imagem, descolar possíveis redundâncias entre o que se vê e o que se lê e desconstruir o discurso publicitário.

É com descolamento semelhante que trabalha em *Papéis higiênicos*. Só que, desta vez, em pequenas histórias, onde mais um vez há a exploração de ambigüidades internas e entrechoques entre os textos e as ilustrações. Ora com saladas de colagens e citações, ora com dicção e ilustração documentais desmentidas a todo instante, ora multiplicando uma imagem que parece única, inalterável. E todas as histórias são de mortos, de morte. Necrológios irônicos. Um, sobretudo, chama a atenção: *Procissão da chuva*, em que fotos realistas viram estranhas colagens e um texto aparentemente documental se vê invadido por trechos humorísticos ("Rui Barbosa dos Santos foi analfabeto"), às vezes "negros" ("os defuntos rolam na poeira mortos de olho aberto pro sol que nem te ligo"), às vezes marcados por puro *nonsense* ("memórias penduradas em teias de aranha").

Humor fundamentalmente no modo de se tratar, em *Procissão da chuva*, a literatura-verdade e o fotográfico, imago por excelência da prosa naturalista de 1970. E que, no caso de *Somos todos assassinos*, põe em questão a propaganda, o anúncio impresso. De modo semelhante ao que fez até 1982 Glauco Mattoso com a grande imprensa, roubando-lhe a imagem e os títulos, mas para tratar do que nela não se fala. Para ocupar a disciplina de suas colunas com o que não é público; exibindo, perverso, sob forma inocente, uma antipauta jornalística, um texto para o "escuro", como o personagem de *Maciste no inferno*. Mina-se, então, de dentro, a linguagem que se toma de empréstimo. Isto o que fazem Sebastião Nunes e Glauco Mattoso.

Ou, caso de Valêncio Xavier, tomando-se procedimentos e figuras da mídia, mas dando-lhes um outro rendimento. Metamídia que se torna possível, nestes casos, porque a apropriação crítica do espetáculo se acha ligada aí a obras de circulação limitada. Via difícil quando, ao contrário, nesta vitrine em que circula a ficção 80 se percebe com maior nitidez um outro personagem: o mercado.

O policial, o épico, o mercado

Mas o espetáculo é sempre lucrativo
Silviano Santiago

É exatamente Rubem Fonseca, um dos autores com livros de maior vendagem nos últimos anos, quem vem tematizando de modo mais explícito o mercado. A todo momento em *Bufo & Spallanzani* o narrador se refere à necessidade de entregar logo ao seu editor o romance pronto, pelo qual já recebera inclusive vários adiantamentos em dinheiro. Chega mesmo a criar um mote nesse sentido: "A necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes".

Não há, portanto, qualquer pudor em se falar do livro como mercadoria ("Meu último livro, *Os amantes*, conquanto tenha tido uma excelente repercussão crítica, foi um fracasso de vendas, comparado aos meus outros romances"), da própria profissionalização ("eu não sou funcionário público, como o Sr., só ganho se trabalho, meu livro novo está muito atrasado", "precisava escrever um *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos") ou das redundâncias necessárias para manter alta a vendagem ("Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. 'Não invente, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem'", "Meu editor queria um livro grosso, o livreiro queria um livro grosso, o leitor queria um livro grosso").

Realmente não há lugar para ingenuidades na prosa de Rubem Fonseca. Não poupa sequer suas próprias opções literárias. Desde o gênero, policial, a certos truques, como o uso abundante do diálogo. Sobre isso chega a citar, em *A grande arte*, Edith Wharton e, contrariando sua opinião sobre o uso comedido do diálogo, contra-argumenta chamando a atenção para a necessidade de não *sufocar* o leitor: "Depois de algum tempo, como a Sra. Wharton previu, Bebel, como qualquer leitor, ficou sufocada com o meu silêncio e passou a desejar que um diálogo começasse".

O narrador de *A grande arte*, assim como o de *Bufo & Spallanzani*, não contraria tais expectativas. Pelo contrário, sua maior arte é justamente a de responder *na medida* à necessidade de refinar estetica-

mente o modelo do romance-reportagem e, diante de uma sociedade que agora se figura liberal, emprestar certa credibilidade às atividades judiciárias e policiais; uma aura para o advogado Mandrake de *A grande arte*, aventureiro e sedutor; imagem de rigor para o trabalho dos personagens Raul, em *A grande arte*, e Guedes, em *Bufo & Spallanzani*, ambos empregados na polícia.

Par constante deste aparato de investigação é o grande sucesso na imprensa de processos envolvendo escândalos financeiros, assassinatos e suicídios. Com a diferença de que na década de 1980, ao contrário do que ocorria em 1970, delegados (como Tuma e Ivan Vasques) se tornaram verdadeiras estrelas da mídia. Assim como leis e agentes da justiça, como em toda sociedade que se agarra com unhas e dentes ao ideário liberal, passam por indisfarçável idealização. Para a qual contribui, sem dúvida, a ressurreição do gênero policial a que se assiste no Brasil nos últimos anos. Seja com reedições de Hammett, Chandler, Patricia Highsmith; seja com a prática deste tipo de romance por autores como Rubem Fonseca.

Elogio liberal, de um lado; elogio das grandes tiragens, de outro: este o jogo do gênero policial, "verdadeiro *slogan* da sociedade burguesa" na opinião de Eisenstein. Jogo explicitado sem disfarces em *Bufo & Spallanzani*. Talvez com apenas um: a idealização erudita do narrador (Arquíloco, digressões sobre venenos e violinos, Edith Wharton), em parte compensatória ao caráter industrial, à popularidade do gênero que pratica. Em parte, procurando dar maior individualização à figura do narrador (e, por tabela, à do leitor), tirá-lo ficcionalmente de um universo de vitrines e anonimatos e projetá-lo noutro tipo de montra: a das livrarias e listas de *best-sellers*.

Mas não é só via romance policial que se retoma a ligação com a tradição literária brasileira recente. João Ubaldo e Jorge Amado, com o modelo do romanção, reforçando os laços entre a prosa literária e a mimese da História (mesmo que a não-oficial, "popular"), agradam a livreiros ("livros grossos"/alto preço de capa), à crítica jornalística (sempre apaixonada pelo romance – "expressão de um povo") e ao

público, que recupera assim identidades étnico-nacionais, sob ameaça de dissolução na prosa ensaístico-ficcional, na metamídia recente. E, ao mesmo tempo, *Tocaia grande* e *Viva o povo brasileiro* realizam operação bastante difícil: dão um violento salto em direção ao passado, em direção ao momento mesmo em que o modelo burguês de romance ainda não se fraturara, em que se podia crer na estreita ligação entre romance e nacionalidade, em que era a forma da História que moldava e desficcionalizava a prosa.

Salto em direção oposta à de Noll, do romance-ensaio, da metamídia, vitrines críticas em que se expõe e se observa, de passagem, parte da ficção dos anos 1980 no Brasil.

(1986)

A PÁGINA DO LADO

Talvez o aparecimento de Zegão Barros da Cunha – primo inventado, outro ego, Egon – no terceiro volume de memórias de Pedro Nava não seja o único indício ao mesmo tempo de um mergulho decisivo no romanesco e da duplicação a que se submete aí esse Narrador que recorda experiências passadas ou reconstitui histórias ancestrais não vividas em *Baú de ossos* e *Balão cativo*. Porque há uma segunda voz que, se não pertence a um personagem definido, parece se insinuar desde o primeiro livro nas referências pictóricas, no desenho caricatural das figuras, no efeito visual de muitas analogias. Uma outra voz que duplica não apenas a figura do Narrador, como faz Egon, mas a sua coleção de lembranças, o próprio ciclo memorialista em andamento. E comenta não uma subjetividade que se expõe, mas o modo pelo qual se opera tal exposição, a escrita biográfico-ficcional de Nava.

Segunda voz que não é bem voz, mas traço. E que figura a sua preocupação com o artesanato, com a minúcia caricatural de cada retrato, e a presença de um mundo extraliterário, e pautado numa exemplaridade ora genética, ora pictórica, que serve de referente quase tão poderoso quanto a própria experiência à prosa de Nava. Deixando de lado o referente biológico, o entrelaçamento de fatos naturais e históricos e a imitação literária das ramificações da árvore genealógica que marcam sua prosa, já analisados por Davi Arrigucci num ótimo ensaio, "Móbile de memória", de 1987, é outra paisagem às vezes gêmea, às vezes não, do fluxo verbal abundante das "Memórias" que se procura registrar aqui. Paisagem nada discreta, aliás: há um verdadeiro

acúmulo de referências ao mundo das artes visuais e a procedimentos pictóricos diversos nos seis volumes de "Memórias".

E há, ainda, uma espécie de outro livro, menos conhecido, quase sem palavras, formado por uma das séries de páginas, as da direita, das folhas duplas em que Nava datilografava seus originais. Do lado esquerdo de quem os lê, o texto posteriormente impresso. Do outro lado, essas outras memórias. Caricaturas, recortes de jornais, observações curiosas, selos, fotos, reproduções de quadros conhecidos, cartões-postais, colagens, mapas detalhados de uma geografia urbano-afetiva passada: esses os elementos deste outro livro entranhado nos originais cuidadosamente arquivados pelo próprio Nava e doados à Casa de Rui Barbosa. E se, por um lado, chamam a atenção para o seu método de trabalho, próximo ao de um colecionador, por outro figuram algumas das tensões (entre expansão e justaposição, entre o traço singular e a totalidade, a recordação e a ficção) que organizam esse universo memorialista movido paradoxalmente pela urgência, pela consciência da própria finitude, pelo tempo que urge, e por um ritmo lento, pelo burilar constante, sem pressa, de uma rede múltipla e sempre em proliferação imprevisível de assuntos, analogias e recordações-que-puxam-recordações.

Duplo movimento, sintetizado na imagem-guia do "balão cativo", que de certo modo repete o da própria memória – ora capaz de costurar pedaços de lembranças, ora lâmina afiada que retira de um rosto outros, de uma esquina várias, sem que pareça possível colá-los de novo –, e o do tempo tal como o percebe o Narrador das "Memórias" – ora como sucessão implacável, ora espacializado, como simultaneidade em que se comprimem os momentos e perspectivas mais diversos. "A memória é que suprimia os intervalos", lê-se em *Baú de ossos*. Daí a possibilidade de o Narrador passar sem interrupção "da noite da Rua Direita aos terreiros ensolados de secar café, em Santa Clara; da primavera da chácara do seu Carneiro ao verão do Rio Comprido e aos frios do Paraibuna". Também é graças à força da recordação que se consegue justapor ao rosto velho, doente, de quem se conheceu noutra época, outra máscara, aparentemente imune ao tempo-corrosão.

Mas se a memória por vezes serve de trilha, justapõe uma imagem a outra que não se deseja guardar, seu movimento em geral é pautado por afastamentos e divisões inconciliáveis, pela repetição de um doloroso "Onde estão?", pela indescartável consciência da ação do tempo. Daí a Inhá Luísa, a Sinhá, a Dona Maria Luísa que parecem tomar o daguerreótipo em que aparece uma Inhazinha Luísa de saia balão em *Baú de ossos*. Como sugere a imagem das *matriuchkas* russas:

> Analisando esse retrato e comparando-o com outros que Inhazinha tiraria mais tarde, vêem-se os traços todos onde se delineariam primeiro as linhas do rosto da linda moça que ela foi; depois, as curvas da bela mulher madura; em seguida, as pelancas e as rugas da velha ainda pretensiosa, que eu conheci; os sulcos da ruína final que a arteriosclerose esculpia para a morte. Toda a evolução das personalidades que o tempo tira uma das outras, como aquelas *matriuchkas* russas em que se desatarraxa a primeira boneca para tirar dela a segunda; a segunda para tirar a terceira; a terceira para a quarta; e depois a quinta, a sexta, a sétima – parecendo sempre a mesma, entretanto sendo outra, outra, outra, mais outra, mais fraca, mais fraca, até a última...

Implacável, é a memória que permite ao Narrador colar sucessivas Luísas à menina do retrato, que permite transformar um rosto infantil em súbita máscara mortuária. Processo de que não escapa nem mesmo aquele que narra, movido ele próprio pela busca dos que o antecederam na árvore familiar e pela certeza de que não deixa qualquer descendência. Assim como pelo registro minucioso do próprio envelhecimento, acompanhado pela procura incessante do menino que fora. Percepção aguda do tempo de que se fala num trecho muito bonito de *Galo-das-trevas*, no qual o Narrador, relembrando o vivido, tem repentina visão de futuras corrosões:

> Nada para fazer senão esperar – o quê? Foi nesse meio estado que uma noite levantei a perna cruzada sobre a outra, o chinelo se desprendeu e um sobrosso me apertou

> o peito, um longo arrepio continuou a eletrificar-me os pêlos do corpo como se mais um espectro tivesse chegado – agora para tomar meu vulto. E era. Era mesmo o pior dos lêmures. Vi seu pé duma palidez de carne velha, de cera, de estearina, da pelica da luva do morto que me assombra desde a meninice de Belo Horizonte. Tive horror daquele ente que queria ser o meu e que minha lembrança repelia como se fosse uma intrusão. Sim, já que a consciência do EU é intemporal, anetária e sua idéia independendo do tempo repudia o passado e com esse a velhice. Inutilmente porque aquele pedaço de corpo idoso era mesmo meu – meu pé de velho.

Movimento pendular da memória – ora corrosão, ora restauração – que fragmenta até mesmo a "imagem" do Narrador. Daí sua possível duplicação num outro ego. Em José Egon. Daí o aparecimento concomitante de um "Nava" personagem. E a noção de que ao projeto de absoluta honestidade (cf. *Galo-das-trevas* ou os comentários sobre palavrões em *Balão cativo*) das "Memórias" não poderia corresponder um texto apenas confessional-biográfico. Ao lado de um exercício pendular de memória e de um eu que se desdobra e ficcionaliza em outros, portanto, um texto em que se justapõem verdade e invenção, ficção e memória, em que, na busca de um inalcançável, a trilha é a da figuração, da presentificação. O que explica em parte a importância das referências pictóricas nos livros de Nava. Como se houvesse uma outra cena, além das cenas passadas que se tentam restaurar. Uma outra cena cujas coordenadas exclusivamente pictóricas se imbricassem aos personagens e situações narrados, dando a eles uma configuração que não aponta apenas para o baú de lembranças pessoais, mas principalmente para o repertório mais geral da tradição das artes visuais. Por isso Egon associa os visitantes de domingo dos Modesto, em *O círio perfeito*, a figuras de Daumier ou Hogarth. Por isso um dia que se passa flutuando lembra a policromia de Seurat. E Alberto de Oliveira parece as caricaturas de Kalixto Cordeiro. E os defuntos da Escola de Medicina trazem à memória, por oposição, Rembrandt. E Oswald de Andrade lembra o

Abaporu. E Mário de Andrade o seu retrato pintado por Segall. E assim por diante.

Desenha-se um outro horizonte – pictórico – que duplica o das lembranças. E misturam-se traços "inventados" a outros "documentais", sugerindo figuras que exigem do leitor uma decifração necessariamente dupla. Capaz de adivinhar traços sob outros mais aparentes. Como as *matriuchkas* que habitavam o retrato da Inhazinha Luísa. Capaz de adivinhar sucessivos desdobramentos e figurações. Figuração inclusive dessa própria prosa de memória. Daí o outro livro não verbal, que se vai produzindo nas páginas da direita dos originais. E que parece ser escrito em parte com o que sobra, com o que, ausente das folhas impressas, permitiu no entanto sua elaboração; em parte em diálogo com essas páginas à esquerda de quem mexe nas caixas preparadas por Pedro Nava para guardar as folhas de papel almaço sem pauta – semelhantes às que comprava em criança com o tio Salles para desenhar – em que escrevia todos os livros. Diálogo das colagens do lado direito com as justaposições do outro. Dos mapas com a geografia hoje quase inexistente dos seis livros de memórias de Nava. Das caricaturas do Badaró e dos moradores da pensão, por exemplo, com os personagens moldados pela lembrança ficcionalizada e pelas mais diversas referências plásticas.

É interessante observar, entretanto, como essas "páginas do lado", às vezes manuscritas, às vezes desenhadas ou pintadas, têm nexo próprio. O que se vê, por exemplo, nas "páginas do lado" de *Baú do ossos*? Alguns recortes de jornais e revistas: São Luiz – 360 anos de sobrados e azulejos, Siva dançando – bronze do século XI, um rendado do Ceará, duas palmeiras, dama antiga com leque, chapéu e sombrinha. Um santinho: com a imagem de "Zélia ou Irmã Maria do SS Sacramento" e uma oração no verso "para obter sua beatificação". E três mapas cuidadosíssimos, desenhados por Nava com a legenda "Este é o Rio Comprido deste capítulo. Escrevi-o depois de levantado esse mapa", outro começando no Mangue e terminando em Campos da Paz, outro com a praça da República, a 11 de Junho, a Escola Benjamin Constant, a Central do Brasil.

O que acompanha o texto de *Balão cativo*? O maior número de desenhos, recortes e documentos colados se comparados todos esses livros geminados às "Memórias". Como a sugerir que nos melhores volumes (os três primeiros) a tensão entre escrita e figuração também parece ter sido maior. Sucedem-se, assim, nesta segunda série de originais, algumas charges excelentes (de Briggs, de Dona Quininha, do Anjo Louro), muitos mapas (da rua Santo Antônio, da casa do Quintino e sua saída direta, do Caminho da Mata), desenhos (um capacete, um vagão de trem, o Colégio Anglo-Mineiro, um par de chuteiras), recortes de jornais, a partitura de *Sweet and low*, a colagem de uma bicicleta caída no chão, ilustrando diretamente cena narrada ao lado, fotos de artistas de cinema (Chaplin, Theda Bara, Chester Concklin, Eric Campbell), um selo, o desenho a lápis do traçado de um jogo de amarelinha.

Em *Chão de ferro* como em *Balão cativo*, Nava parece especialmente preocupado com essa página do lado. Há aí cerca de trinta ilustrações, como no outro volume. Recortes misturados a desenhos, como no reclame da Casa Mathias. Caricaturas: como a do Badaró, do Bené e do Clorindo. Desenho de hexágonos nucleados, como células. Sugestão, em papel amarelado, das aulas de desenho a mão livre. Recortes de revista (uma nebulosa, uma corda de enforcamento, a barca Rio-Niterói). Uma belíssima página quase toda vazia, branca e no pé da folha um pequeno rei de copas mascarado e cortado pela metade, enquanto na folha à esquerda se lê: "na mão um 'royal' ou nada". Um papelzinho todo dobrado imitando a cola dos tempos do colégio Pedro II. E, curiosamente, nenhum mapa. Como se por esse "chão" o Narrador pudesse andar sem necessidade de orientação complementar.

A partir de *Beira-mar*, no entanto, a página do lado começa a perder o seu jeito de livro-outro. Poucas intervenções visuais. Em geral recortes ou reproduções. Além de antigos artigos de Oswald de Andrade, da notícia da morte de Mário de Andrade em texto de Luís Jardim, de uma foto de Mário. Em *Galo-das-trevas*, dois selos, cartões-postais, recortes. E do próprio Nava, apenas uma colagem: uma espécie

de homem partido – olhos, boca, um pé enorme. Só isso. Lembrando de certo modo a imagem do "pé velho", de quase cadáver, que o Narrador reconhecia impiedosamente, em determinado momento, como seu. E, por fim, em *O círio perfeito,* alguns recortes, lugares, retratos, a *Primavera* de Botticelli, muitas contas a lápis, quatro manchas vermelhas e uma anotação seca, a lápis: "meu sangue".

É como se aos poucos, à medida mesmo que o texto adquire feição mais claramente romanesca – sobretudo nos dois últimos volumes acabados –, e que se perde a tensão maior entre invenção e memória, diminuísse também a necessidade deste outro livro. Em sintonia com a diminuição da tensão entre figuração plástica e literária. Como se, aos poucos, o Narrador voltasse a se resguardar – no livro propriamente dito sob a máscara de Egon; na página do lado pelo silêncio, pelo branco da folha. Quebrado, no entanto, por súbita dissecção da forma humana numa colagem – como o "homem partido" de *Galo-das-trevas* – que parece apontar para a exposição necessariamente incompleta que faz o memorialista do vivido, da própria experiência. Para uma súbita vitória do incompleto, do inalcançável, sobre o esforço de figuração empreendido nos seis livros. E quebrado, ainda, por involuntária presença da matéria orgânica, que brinca por sua vez maldosamente com esse outro ego, com esse Egon que parece resguardar o Narrador. Mas não pode impedir a aparição dessas imprevistas manchas de sangue com que a página do lado observa, já quase em silêncio, no último volume, o fluxo da memória.

(1988)

UM POETA INVADE A CRÔNICA

Alguns espectros rondam o noticiário sobre a morte de Carlos Drummond de Andrade. O que mais se repete? Que não há mais poetas do seu porte por aqui, que o trono está vago, que o gênio, o gigante, o último poeta-maior brasileiro morreu. Talvez não haja muito a estranhar nisso. Não é propriamente uma novidade a espetacularização da morte na mídia. E Drummond foi de fato um dos mais importantes poetas modernos do país. O que chama a atenção nesse "o rei está morto, não há novo rei", que se vem repetindo há vários dias com algumas variações, é a curiosa trupe de intelectuais que, independente de opções literárias aparentemente distintas, se transformou de repente em coro. E talvez fosse o caso de, diante desse consenso, pensar o que, no caso da poesia de Drummond, o solidificou de tal forma.

Há uma pista sugerida numa bela série poética, "Canções de alinhavo", incluída em *Corpo* (1984): "Stéphane Mallarmé esgotou a taça do incognoscível. / Nada sobrou para nós senão o cotidiano / que avilta, deprime". Pista que em parte se encontra com outra, enunciada em "Carta a Stalingrado", de *A rosa do povo*: "A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais". É como se o poeta enfatizasse, nesses trechos, a sua trilha preferencial – de *poeta-cronista* –, num momento em que parecia caber à figura do poeta-crítico a função de personagem-chave da poesia moderna. É como se Drummond, em meio ao trabalho sistemático com parte dos recursos dessa poesia, com o circunstancial, o fato e os efeitos de prosa, se visse obrigado a olhar sempre com certa desconfiança os volteios auto-reflexivos da literatura e da crítica con-

temporâneas, descartando-os em prol de uma maior cumplicidade com o leitor. E, nesse sentido, o seu trabalho como cronista de jornal foi uma peça fundamental na formação desse pacto de não-estranhamento, de um modo de ver as coisas, o cotidiano, semelhante ao de qualquer leitor potencial do *Diário de Minas*, da *Tribuna Popular*, de *A Manhã*, do *Correio da Manhã* ou do *Jornal do Brasil*, jornais em que trabalhou regularmente desde os anos 1920 até 1984, quando abandona o ofício de cronista.

"Pobre cronista urbano, teus assuntos cheiram a reclamação e protestos, e acabarás ao lado da coluna de cartas de consumidores, aborrecidos com a má qualidade dos eletrodomésticos, que pifam uma semana depois de instalados, ou nem chegam a funcionar...", dizia em outubro de 1979 num artigo que enfatizava justamente essa possível proximidade entre cronista e leitor, crônicas e cartas de reclamação. E esse enlace entre cronista e leitor parece se desdobrar num outro, entre o jornalístico e o poético, num vaivém constante para o qual chama a atenção Luiz Costa Lima em *Lira e antilira*:

> O domínio do coloquialismo em Drummond está ligado a uma modalidade de percepção da realidade; a poesia se desespiritualiza pelo abandono dos temas sagrados – corroídos desde o início pela ironia – para que se mire o que é trivial; as pernas no bonde, os desastres cômicos que o amor provoca, cachaça, cabaré, pedras dispostas na metade do caminho.

Desespiritualização que invade a poesia drummondiana exatamente porque ela parece ter sido escrita às vezes com a pena do Drummond-cronista. Assim como, no jornal, por vezes o Drummond-poeta invadia o espaço da crônica e dava lugar à "não-notícia", ao verso, à ficção.

Poeta com olhos de cronista, cronista com traços de poeta, o duplo ofício torna difícil traçar-lhe um perfil intelectual coeso. Não seria suficiente, no entanto, dizer que oscilava entre poesia e crônica. Ou que se tratava de um poeta também cronista. Trata-se, sim, de uma

obra em que se imbricam marcas ligadas tanto ao trabalho como cronista, quanto ao exercício poético. E de um personagem bifonte: o poeta-cronista. Duplicidade oposta à que une as figuras do poeta e do crítico na modernidade e capaz de explicar, de certa forma, a unanimidade que se criou em torno do nome de Drummond como maior poeta brasileiro.

Tanto o poeta-cronista quanto o poeta-crítico, a seu modo, respondem à perda de uma linguagem comum, de referentes unívocos e de um público homogêneo e sem rachaduras de classe ou opinião com que se defronta o escritor moderno. Ora procurando restaurar, ora tornado mais decisivo o corte de possíveis laços de identidade com seu público. Enquanto a poesia crítica faz do poema objeto e interlocutor de um exercício literário que se constrói justamente sobre os vazios e rachaduras formados pelo distanciamento entre artista e público, e pelas divisões internas desse mesmo público, o poeta-cronista responde por outra via ao apagamento de tais identidades. A poesia-crônica não trabalha com cortes, mas sobretudo com restaurações. Daí a apropriação da linguagem da prosa e do coloquialismo do texto de jornal. Doura-se a pílula literária e ela se torna de mais fácil assimilação por um leitor não especialmente interessado em poesia e por poetas que da poesia moderna só aceitam o que lhes servir de espelho. E, entre poeta e público, um mediador extremamente eficiente: a crônica. Ou, como se lê em "A bolsa e a vida": "A vida é isso e tudo mais que o livro procura refletir em estado de crônica, isto é, sem atormentar ao leitor – apenas aqui e ali recordando-lhe a condição humana".

Não é gratuito, portanto, o "Mallarmé esgotou a taça do incognoscível" do poema publicado em 1984. Sua opção foi outra. A do fato, do trivial, da crônica. Não a mallarmaica, sempre a um passo do silêncio. Ou a baudelairiana, em duelo constante com o leitor. Drummond escolhe a ampliação e o estreitamento dos laços com o leitor. Daí a literatura em estado de crônica. Daí o uso consciente de dispositivos jornalísticos, do cimento da prosa. E se, com isso, trabalhava uma relação bem menos tensa do que a de um Cabral, por exemplo, com

a linguagem corrente e as expectativas literárias de seu tempo, mantinha, ao mesmo tempo, exigente artesanato poético (veja-se, nesse sentido, o estudo de Hélcio Martins sobre a rima na poesia de Drummond), o que resultou, por exemplo, em poemas da qualidade de "A máquina do mundo" e "Paisagem: como se faz". O que, por outro lado, não impediu a por vezes excessiva sentimentalização memorialista de sua última poesia, na qual, no entanto, sempre se incluíam textos da qualidade de "Escrituras do pai" ou das já citadas "Canções de alinhavo".

É, pois, com o cimento da crônica que procura transformar as "frases de pedra" (para usar expressão de João Cabral) da poesia e refazer, com uma poesia-crônica, os laços rompidos com o público pela poesia "opaca" e "difícil" da modernidade. O que tematiza, diretamente, em "Mário de Andrade desce aos Infernos": "Daqui a vinte anos: poderei / tanto esperar o preço da poesia? / É preciso tirar da boca urgente / o canto rápido, ziguezagueante, rouco, / feito da impureza do minuto / e de voz em febre, que golpeiam / esta viola desatinada / no chão, no chão". Ao se perguntar nesse poema de *A rosa do povo* pela poesia, proliferam expressões como "urgente", "rápido", "em febre". Expressões que sugerem o "calor da hora" do texto de jornal. "Poderei tanto esperar o preço da poesia?", perguntava no poema. E a resposta funciona como uma quase definição da duplicidade da poesia-crônica do próprio Drummond: "o canto rápido, ziguezagueante" e "feito com a impureza do minuto".

(1987)

CAETANO E SEUS IRMÃOS

A audição do último disco [Philips, 832 938-1, 1987] de Caetano Veloso sugere um desajuste entre letra e música – como se o texto às vezes não coubesse na canção (e a primeira faixa, "José", nesse sentido, é exemplar) –, que se, a princípio, pode até parecer defeito, talvez seja um dos traços de maior interesse reiterados nessas novas canções. Porque nelas o texto não rola. Alguma coisa trava, arranha. E quando rola é numa cantilena que foge conscientemente ao canto. É canto falado, como "Eu sou neguinha?", ou quase discurso, como "Vamo comer", canção da linhagem de "Podres poderes", de *Velô* (1989), ou das mais antigas "É proibido proibir" ou "Eles", incluída no seu primeiro disco solo, de 1967. E é tão forte a presença desta trava na melodia que mesmo as canções de amor do disco parecem perseguir sua configuração dando a ela ora a forma de uma garganta ferida pela flecha do ciúme (em "O ciúme"), ora de cicatrizes que falam (em "Fera ferida", de Roberto e Erasmo Carlos), ora de um simples "não sei o que dizer a essa mulher" ("Noite de hotel").

Daí do canto se dizer que é grito áspero (que "lixa o céu seco"), papo de pelicano romântico. Algo que se nomeia sem menção à música, apenas à fala de todo dia (papo) ou à sua exasperação (grito). Como se aguda percepção da dificuldade do canto e de uma voz lírica que não lixe possíveis ajustes melódicos, combinada a uma sensação de fundo do poço (fim do túnel, beco sem saída, estar a zero), marcasse decisivamente não só a recepção, mas a própria estruturação e as composições do disco *Caetano.*

Mas essa tensão entre fala e canto não é exatamente novidade em se tratando de Caetano Veloso. Basta lembrar o clima de samba falado de "Tropicália" (1967) ou a justaposição de vozes, textos e silêncios que dominam *Araçá azul* (1972). Há diferenças, no entanto, entre esta tensão e a trava que, acompanhada de canções discursivas como "Ele me deu um beijo na boca" (1982), "Língua", "Podres poderes" (1984) ou "Vamo comer", se tornaria traço marcante na produção de Caetano na década de 1980. Não que não se indiquem possíveis ajustes. "E eu era a saída, melodia meio-dia / dia dia dia", ouve-se num dos trechos mais bonitos de "Eu sou neguinha?". Mas o terreno da subjetividade, em Caetano, não foge à trava. Pelo contrário, parece multiplicá-la. Pois é como tensão ("só comigo e mal comigo"), dualidade ("tinjo-me romântico mas sou vadio computador"), movimento ("Eu vou") que nele se desenha o "eu" das canções. Movimento que, nos últimos discos, tem enveredado com freqüência por uma dicção épica. Lembre-se, nessa linha, a referência direta a Camões em "Língua": "Gosto de sentir a minha língua roçar / A língua de Luís de Camões". E é esse "eu épico" que discute as noções de pátria, nação e cidadania em "Língua", "Vamo comer" e "Podres poderes". E envereda por um canto falado, *rap* irado, uma poesia quase prosa, dirigidos a um "nós" meio abstrato, que, às vezes, singulariza num nome: João, Maria, Egito.

O desdobramento do eu lírico em voz épica não se opera, porém, sem deixar rastro. Seria mesmo difícil, diante das identidades problemáticas com que Caetano costuma trabalhar, imaginar o recurso a um sujeito coletivo homogêneo e coeso. Lembre-se, por exemplo, a separação entre "os homens" que "exercem seus podres poderes" e os "índios e padres e bichas, negros e mulheres e adolescentes" em "Podres poderes". E, na verdade, é como se, de dentro deste nós-que-discursa, a fragmentação do "eu" e as divisões no espaço social servissem de trava crítica nesse movimento de redimensionamento do sujeito das canções. Por isso, em vez de um tom afirmativo, são repetidas interrogações sobre o alcance e os limites do que se diz que pontuam esse canto falado. "O que quer / O que pode / Esta língua?" é a inda-

gação que se repete a todo momento em "Língua". Já em "Vamo comer" é a oposição entre um "se tiver" e um "se não tiver então" a marca de hesitação da letra. E, às vezes, é o próprio sujeito que, ensaiando uma autodefinição, interroga sempre sem resposta: "eu sou neguinha? / eu sou neguinha? / eu sou neguinha?".

Não é de estranhar, então, que ao Camões-personagem de "Língua" suceda o Sá de Miranda das "Trovas à maneira antiga", em especial do "Comigo me desavim, / sou posto em todo perigo, / não posso viver comigo / nem posso fugir de mim", que no belo texto de "José" (referência ao personagem de Thomas Mann) reaparece resumido num único verso: "Só comigo e mal comigo". Uma voz épica que se deixa habitar por um solo social cheio de divisões e por subjetividades fragmentadas: é nesta justaposição que se constrói o "eu" das canções. Um eu que não "flui" em direção ao coletivo, mas se configura como tensão entre uma dimensão particular e um desejo épico. Uma vela ao Sá de Miranda das desavenças do eu, uma vela ao Camões de *Os Lusíadas*. Uma vela à "beleza pura" ("ah, Giulietta Masina/ ah, vídeo de uma outra luz"), outra aos videoclipes e diluições de que se fala em "Noite de hotel". Em meio a um irônico convite que explicita para o ouvinte, sem complacência, o seu papel, menos de cúmplice ou de parcela do "nós" épico que aí se ensaia e mais de consumidor compulsivo. Daí o "Vamo comer / Vamo comer canção / Vamo comer / Vamo comer poesia / se tiver / se não tiver então / ô ô ô ô". Convite que se faz acompanhar ainda da definição, à maneira de Godard, do caráter de mercadoria das próprias canções. O que não é pouco. Mas também é trava. E trava que se converte em inteligente princípio básico de composição.

(1988)

PAPÉIS COLADOS*

O mesmo poema que abre o folheto *A volta do conde de Monte-Christo*, de Carlos Felipe Saldanha, talvez possa sugerir a trilha deste texto. Trata-se de "Paisagem com movimentação", poema curto, com trama humorística, em seis linhas e uma autonegação. Primeiro, a descrição: "Um pato deslizando / em lago oval e roxo / Ao crepúsculo / onde meninas / dançam Chopin". Em seguida, uma única frase, separada por intervalo gráfico significativo, onde se sugere, com ironia evidente, a dissolução da paisagem recém-esboçada: "Ou era só um carimbo". E, ainda, no interior do mesmo quadrado em que se vê o poema, elemento a mais, a figura de um bicho, dentro d'água, murmurando num balão semelhante ao das histórias-em-quadrinhos: "moi QUA un QUA canard QUA ça c'est trop fort...". Declaração manuscrita que se, a rigor, não parece ter nada a ver com o texto datilografado do poema, sugere a desmentido semelhante ao operado pela última linha, pela sugestão do carimbo, em meio à paisagem aquática anterior. E o fato de a figura carimbada negar que seja a de um pato

---

* Os folhetos de Carlos Felipe Saldanha, edições artesanais, tiveram, em geral, circulação restrita, de no máximo 500 exemplares. Duas compilações foram publicadas, no entanto, na década de 1990, pela Editora Unicamp.

Edições de Valêncio Xavier: *O mez da grippe* (Curitiba: Fundação Cultural/ Casa Romário Martins, 1981), *O minotauro* (Curitiba: Editora Logos, 1985), *Maciste no inferno* (Curitiba: Criar Editora, 1983), *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (Curitiba: Gráfica e Editora Módulo, 1986), novelas reunidas, 1998, pela Companhia das Letras, no volume *O mez da grippe e outros livros.*

e o "era só um carimbo", que fecha o texto, negar crepúsculo e lago, isso não significa que palavra e figura se aproximem aí apenas como elementos de uma idêntica negação, mas sobretudo pela possibilidade de afirmação do caráter de "coisa construída, inventada" tanto da paisagem, quanto de sua movimentação.

No lugar de um cachimbo, um carimbo, de *pipe*, pato, mas, à maneira de Magritte, é da "traição" das palavras e imagens que parece tratar o poema de Carlos Felipe Saldanha. De um pacto de pouca referencialidade extraliterária estrita e intensa interferência e mútua referência entre o *still moment* da paisagem poética e a movimentação das linhas que a figuram, entre figuração pictórica e verbal, desenho e escrita, carimbo e fábula. Tensões e duplicações que não se limitam a um único poema. Multiplicam-se nos poemas, fábulas, desenhos, colagens e codinomes – Capitão Fantasma, Cedric Ferrugem, Ẓuca Sardana – de Carlos Felipe Saldanha. E se sugerem, de algum modo, nessa mão dupla gráfico-verbal, uma leitura-em-vaivém de seu trabalho, quando se pensa noutros enlaces entre literatura e artes visuais – lembre-se de Manuel de Araújo Porto-Alegre a Pedro Nava, de Sousândrade a Oswald de Andrade, de Augusto de Campos a Arnaldo Antunes, e mais e mais –, parece possível ampliar essa trilha de ziguezagues, parece mesmo estranho que a crítica literária brasileira tenha evitado tanto tal via. Descarte em prol de caminhos preferenciais, exclusivos, retos. Daí, temível o viés, o descaso ou a ênfase na "curiosidade" de "casos" como os de Carlos Saldanha ou Valêncio Xavier. O que costuma submetê-los, quando se tornam alvo de algum comentário, a perspectiva clínico-humorística e não propriamente a observação pictórico-literária. Fato nada estranho tendo em vista que essa perspectiva múltipla de análise vem sendo sistematicamente descartada por aqui. Opção que receberia elegante alfinetada de Alexandre Eulálio em "De um capítulo de *Esaú e Jacó* ao painel d'*Último baile*", ensaio publicado na revista *Discurso*, n. 14, em 1983.

Ao examinar a reconstrução pictórica do Baile da Ilha Fiscal empreendida por Aurélio de Figueiredo em *A ilusão do Terceiro Reinado* (1907) com base no capítulo "Terpsícore" do romance *Esaú e Jacó*

(1904), de Machado de Assis, Alexandre Eulálio, nesse texto apresentado originalmente no VIII Colóquio Nacional de História da Arte em 1982, chamaria a atenção para o reduzido "levantamento analítico dos contatos que, através do tempo, têm estabelecido entre si pintura e literatura em nosso meio". Levantamento que, na sua opinião, "poderia abrir novos caminhos para uma visão abrangente da trama complexa de nossa evolução cultural, tanto nos três primeiros séculos da nossa História como no período contemporâneo". E sugeria, então, aproximações possíveis entre a pintura popular de ex-votos e a literatura devocional dos séculos XVII e XVIII; as pranchas de Debret e, de um lado, *Memórias de um sargento de milícias*, de outro, o indianismo de Alencar e Gonçalves Dias; entre o pontilhismo de Eliseu Visconti e os *Casos e impressões* de Adelino Magalhães; os *Cromos* de B. Lopes e o traço de Belmiro. O próprio Alexandre Eulálio se encarregaria, além da análise da apropriação do trecho machadiano por Aurélio de Figueiredo, de trabalhar algumas dessas aproximações. Como no ensaio "Os dois mundos de Cornélio Pena" (1979), em que indica a avaliação das "simpatias e diferenças" entre "literatura e pintura" como ponto de partida para a interpretação "dessa meditação sobre a morte, sobre o fluir do tempo, sobre a santidade imperfeita" que marca tanto seus desenhos e pinturas quanto sua ficção. Como no "Posfácio" para uma reedição possível do romance *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, no qual busca as "chaves" para a crítica sobre o meio artístico brasileiro da virada do século XIX, empreendida aí, e, dentre várias aproximações, sugere que se leia a descrição da rua do Ouvidor no romance em sintonia com a representação do espaço urbano em alguns quadros de Pissarro, Renoir, Monet.

Tais exercícios de aproximação não são, no entanto, propriamente freqüentes na crítica brasileira moderna. Há, é claro, alguns ensaios que apontam nesta direção. Às vezes meio de passagem, com menções breves, mas iluminadoras, a alguma analogia pictórica. Vide Davi Arrigucci Jr. e a introdução do móbile de Calder como termo de comparação para a escrita memorialista de Pedro Nava. Lembre-se, igualmente, do ensaio de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza que introduzia,

em 1966, a coletânea *Estrela da vida inteira.* Aí, mesmo afirmada a preocupação dominante de Bandeira com a sonoridade, examina-se a referencialidade plástica de certos poemas. Como "Canção das duas índias", associada a De Chirico e Max Ernst, ou "Balada das três mulheres do sabonete araxá", vista como uma espécie de *papier collé.* Às vezes o diálogo entre literatura e artes visuais ocupa o primeiro plano do ensaio. Exemplos? A "Escrita caligráfica" (1953), de Antonio Candido, em que o cuidado artesanal de Godofredo Rangel é associado a um "escrever a mão" meio fora de época diante das muitas musas mecânicas que dominam o cenário urbano do país nas primeiras décadas do século XX; "O realismo gráfico de Machado de Assis" (1958), de Eugênio Gomes, em que se salienta, a propósito da obra machadiana, a ligação entre alguns de seus personagens e descrições e as caricaturas, vinhetas e estampas das revistas ilustradas tão em voga na segunda metade do século XIX no Brasil; "Poesia E/OU Pintura" (1966), de Augusto de Campos, sobre a espacialização tipográfica, a sintaxe visual, a circulação de signos verbais e não-verbais como traços marcantes do trabalho de Wlademir Dias Pino e sobre o caráter de "palavras signos" de seus desenhos; "Sobre as ilustrações d'*O Ateneu*" (1983), em que José Paulo Paes contrasta o caráter convencional, acadêmico, do desenho e a "precisão caricaturesca" da prosa de Raul Pompéia; "O *art nouveau* na literatura brasileira" (1983) e "Augusto dos Anjos e o *art nouveau*" (1984), em que o mesmo Paes, exercitando correspondências, procura caracterizar a literatura brasileira das duas primeiras décadas do século XX e sua paixão ornamental como manifestação típica de um espírito *art nouveau*; "Duplo olhar" (1987), de Júlio Castañon Guimarães, em que o pesquisador além de listar alguns exemplos (de Aluísio Azevedo a Guimarães Rosa) de estreitamento de relações entre literatura e artes plásticas, chama a atenção (como fizera Haroldo de Campos com relação a Oswald de Andrade em "Uma poética da radicalidade") para formas de composição em que o laço com as artes visuais, mais apertado, parece sugerir – vide Edgar Braga, Osman Lins, Augusto de Campos – uma leitura obri-

gatoriamente dupla. Fixada exatamente nessa zona de interferência pictórico-verbal que dá forma, nesses casos, não a uma ou outra imagem, mas à composição como um todo, num misto de escrita e projeto gráfico.

É este o caso de trabalhos como o de Carlos Felipe Saldanha e Valêncio Xavier. Se a base é uma só – a interferência de trilhas plásticas e verbais –, a linha mestra da composição não é a mesma para os dois. É a *linha* que define o aspecto visual dos folhetos de Carlos Saldanha. Inclusive a sua preferência marcada por uma escrita cursiva, desenhada. Já no caso de Valêncio Xavier, é para um processo de *montagem* que chamam a atenção as colagens de *O mez da grippe*, a justaposição entre o que se passa no filme e na sala de projeção em *Maciste no inferno*, as citações que tecem a trama de *O mistério da prostituta japonesa* e *Mimi-Nashi-Oichi*. Mas é olhos nos olhos palavra e imagem (verdadeiros *papiers collés*) que se define em ambos os casos, nas páginas de seus "spholhettos" e "novellas", uma forma particular, em mão dupla, de expressão. Marcada por uma espécie de tensão necessária entre elementos de extração bastante diversa, alteridades indescartáveis. Muitas vezes mutuamente irônicas. Muitas vezes tirando ases do colete do leitor.

Carlos Felipe Saldanha & a linha

Além de seus nomes inventados, dos jogos de espelho entre palavra, desenho e moldura, há alguns textos de Carlos Felipe Saldanha que tematizam diretamente o duplo. Dois exemplos, então. Um deles, "O fantasma", incluído em *Aqueles papéis* (1975), é o diálogo fáustico entre o sujeito lírico e seu fantasma, que aparece subitamente – "Alguém entrou / Olhei, e... / Era eu mesmo / tal e qual / ali parado / na minha frente" – para cobrar o tempo gasto, lembrar o fim iminente e acenar com a porta do inferno. Ao que o "primeiro eu" retruca, lembrando, irônico, antiga "conversa de camelô" com o Capeta e rindo dos "cuidados *a posteriori*" desse "outro eu":

Ora Ora...
Era só o que faltava
gritar "Canossa"
depois de todas as despesas
por sinal desnecessárias
que debitei
por sua conta
enquanto a torneira do templo
ia pingando,
gota a gota
anos a fio
no fundo oco
do coração
se não me engano
de lata
da mais ordinária...
Caí numa risada
meio de efeito
e meio de gosto...
Ora Ora, francamente.

Primeiro o Fantasma, inesperado, obriga o sujeito a respirar fundo; depois, papéis trocados, é este quem passa a rir de seu outro-eu e dos temores de que o Capeta lhe forre "uma cobra imunda / no fundo do peito": "Aposto que a tal cobra imunda / coberta de musgo até os cotovelos / se não matou a fome às custas do próprio rabo / A essas alturas então / Já morreu de pneumonia...". Invertem-se as posições, mas, papéis colados, o sujeito e seu fantasma definem simultaneamente uma ciência do tempo e suas despesas e um diálogo pouco nobre, à prestação, com o cenário fáustico que ocupam de repente. De um lado, funcionam como duplos mutuamente perversos; de outro, enlaçados, como duplicação humorístico-fragmentária do *Fausto*. Um pouco o que acontece com a escrita e o desenho nos seus trabalhos. Parceiros inseparáveis, muitas vezes verdadeiras duplicatas

um do outro, costumam funcionar, na verdade, como trava para que um dos lados não se leve demasiado a sério. E, no seu laço duplo, como forma de chamar a atenção para o processo de composição e os elementos essenciais do trabalho gráfico-verbal, para a zona de interferências em que se moldam os textos. Como forma de enfatizar sobretudo o "rascunho", o que há de pouco nobre na "gênese" de textos e traços. E a "linha" como elemento fundamental de figuração, movimentação e ligação entre as "caras-metades" que são desenho e escrita.

Nesse sentido, observe-se, ainda, um outro texto sobre duplos. Trata-se do poema "O sujeito de terno branco", de 1976. Conta-se aí uma breve história. De um sujeito de terno branco e gravata preta que topou com ele mesmo, "de terno preto / e gravata branca de dente preto / pupila branca / cabelo branco / e cara preta". Os dois se abraçam e "ele então percebeu / que ele mesmo não era / nem um nem outro / porque justamente / ele era a diferença / de cada qual: pro preto ele era o branco / pro branco ele era o preto". É claro que este texto lembra outros em que se sucedem descrições-em-*nonsense* crescente. Como a ótima "Balada da Senhora de Touca", incluída em *Naufrágio noturno* (1977), cheia de ous, vice-versas e et ceteras:

A Senhora de Touca
que fumava charuto
toda de preto trajada
tinha um gato cinza
debruçado na janela
ou vice-versa:

o gato preto
tinha uma senhora de touca
que só andava de chinela
toda cheia de cinza
do charuto apagado.

Ou ainda:
o gato de touca
tinha uma velha Senhora
meio doidivana
trajada de cinza e preto
que assoviava uma modinha cigana.

ou então: (eticetra eticetra...)

Sem dúvida a senhora de touca é meio gêmea do Sujeito de Terno Branco. Como também parece ser do sujeito de "Dúvida cruel" (incluído em *Despilfarro cósmico*, de 1977), que se pergunta incessantemente se "segue tudo colorido?" num quarto escuro, num quarto iluminado vazio ou num quarto iluminado com alguém de olhos fechados. Mas entre o "eu" de "Dúvida cruel" e a Senhora de Touca, diferença patente: cresce a torrente de *nonsense* quando o texto – como o da "balada" ou "O sujeito de terno branco" – não se faz acompanhar de ilustração. O que aponta para um outro par de duplos: o *nonsense* e o desenho. Cumpre multiplicar os elementos da série-de-contrasensos quando a ilustração não está lá para exercer este papel desestabilizador de cenas, personagens e textos. É preciso ampliar o troca-troca entre os elementos da série verbal quando não há colagens e linhas que os movimentem em direções inesperadas. Como, numa das folhas de *Visões do bardo* (de 1980), logo abaixo de uma seta indicando "Xanadu", uma imagem irritada de mulher, com outra seta – em direção oposta – na mão, correndo atrás de uma figura masculina apavorada, sob os dizeres recortados de outras páginas: "Today his past ambition is behind him". Ou, sugestão ainda mais direta, quando as linhas, o traçado do labirinto, não se insinuam diretamente no texto para mudar rumos e soluções. Como acontece ao "Doutor Horácio" e ao "Capitão Pepino" em "O Labirinto" (em *A Cidade do Ouro e outros mystérios*, spholhetto de Zuca Sardana de outubro de 1978). E não apenas a eles – vagando num labirinto em que não dava nem para deixar pistas, pois estava cheio de seres misteriosos "cuja atividade principal consiste em destruir qualquer indício ou sinal deixado como referência" por lá –, mas ao próprio texto

de Zuca Sardana que, quando de sua reimpressão, em *Os mystérios* (1980), se vê invadido por ilustrações-só-labirinto, em linhas quebradas, que, na primeira versão do conto, limitavam-se a um único desenho, do Dr. Horácio perdido.

"O que é uma linha? A linha nos fala de movimento": o enunciado de Wang Pi, destacado por Eisenstein nas suas *Memórias imorais*, poderia servir de mote ao emprego do desenho linear, sem maiores jogos de luz e sombra (lembre-se, nesse sentido, do irônico "estudo de sombra", cuja sombra são cinco linhas enviesadas, em *Visões do bardo*, de 1980); dos papéis e letras cortados, do texto escrito com caligrafia de contornos nítidos (e muitas vezes anacrônicos), das molduras desenhadas a cada página e que delimitam previamente, em poucas linhas, o movimento dos olhos e das mãos na folha branca. Muitas vezes os textos de Carlos Saldanha falam de viagens, circo, ginásticas, figuras e paisagens com movimentação, mas o que move, de fato, suas páginas é a linha traçada de modo aparentemente ao léu com lápis ou caneta preta. A ponto de alguns folhetos deixarem inteiramente de lado o texto impresso ou escrito e deslizarem histórias por séries de quadros desenhados. Como em *Flashback* (1982), *Le Dauphin* (1981), *Tirando a sorte* (1978) ou *Noticiário internacional* (1978). Linhas todo-poderosas estas que se movem independentes de qualquer legenda ou texto escrito ao lado e, nos folhetos citados, sugerem rupturas decisivas ao final. Em *Flashback*, que indica na capa referência inequívoca ao *Hamlet*, um misto de corvo e pingüim congelado encerra a série prostrado no chão. Em *Tirando a sorte* o mesmo acontece com o "tocador de realejo". Em *Le Dauphin* é a vez de os personagens que sobem ao Céu serem lançados de lá para baixo. Não que os superpoderes da linha, do desenho, da referência plástica não tenham seu xeque-mate verbal eventual. "Meu filho faz um desenho melhor que esse", lê-se, como legenda de um dos quadros de *Visões do bardo*, em evidente auto-ironia. *Oporetta Inachevée* intitula-se – e ao mesmo tempo define-se sem complacência – um ótimo folheto de 1958.

E, da mesma forma que o *Hamlet* se torna cômico em *Flashback*, ou Fernando Pessoa no *Velocyno de lata*, ou *Un coup de dés* em *Visões*

do bardo, também se glosam, sem qualquer reverência, as referências ao universo pictórico como em "Ronda noturna", de *Os mystérios* (1980) ou "Le déjeuner sur l'herbe" em *Visões do bardo* (1980). Ou ainda, em "Castelo mal-assombrado", no desenho que antecede o texto, pastiche aos muitos castelos esboçados por Erik Satie. Rembrandt, Mallarmé e Satie não escapam às *soties* e paisagens lineares de Carlos Saldanha. Nem mesmo o seu desenho escapa a legendas cruéis mais ou menos explícitas. Como o último verso de "Il sole", de Murilo Mendes – "Il sole: una cartolina che non mi è mai piaciuta" – que parece sublinhar invisivelmente a prosaica morte da estrela no final do *Despilfarro cósmico* (1977).

Vice-versa? O implicante desvendamento gráfico-humorístico do texto "O galo" num folheto dos anos 1950 – *Manifesto geometrista* (1957). Aí acaba-se deixando um desenho – o gráfico – em forma de estrela, em possível relação de analogia com o poema, substituí-lo de algum modo e ocupar sozinho a contracapa do pequeno folheto do Capitão Fantasma. Na capa, espécie de rei de espadas em duplicata, quase carta de baralho, em pose propositadamente desalinhada, com pernas escancaradas, copo de chope na mão, uma bota preta, outra branca. Figura em duplo ou falso movimento? Paradoxalmente talvez os dois. Uma vez que, se uma face pode rir da outra (como em "O fantasma") ou abraçar-se a ela (como em "Sujeito de terno branco"), os lados, aparentemente outros, "são mais parecidos / que dois irmãos gêmeos" e, como se afirma em "Os dois caminhos" (de *O Teatro de Plutão*, 1975): "Tem jeito não / o cara escapa dum pra cair no outro". E o que vale para figuras e caminhos gêmeos parece valer para o gesto gêmeo – desenho, escrita – que define tais figurações. E para a linha, cujo movimento, no trabalho de Carlos Felipe Saldanha, lembra, na verdade, impiedoso ziguezague. Do qual, se não escapa "o ancião protetor de elefantes" (1978), esmagado pelo paquiderme ao defendê-lo contra garotos que atiravam pedras, não escapam também letras, traços, tipos ou a idéia mesma de livro, em constante contraste cômico com esses "spholhetos" propositadamente cheios de inconclusões, rasuras medidas, correções.

Valêncio Xavier & a montagem

Uma história se repete nos "raccontos" e "novellas" de Valêncio Xavier Niculitcheff. Não se trata de duplos ou paisagens lineares. Trata-se da figura solitária e anônima do protagonista e narrador destes enredos invariavelmente amorosos, em que se envolve por acaso e que deixa para trás de modo sempre apressado, tenso. Tão apressado quanto a maneira pela qual se lança em direção ao anonimato citadino ao final desses encontros amorosos imprevistos, sem maiores envolvimentos.

"Sem me voltar, sem voltar / diante de mim a cidade vazia, silenciosa / nestes dias da grippe / ninguém me viu nem me verá": esta é a última intervenção, em *O mez da grippe* (1981), deste personagem sem nome, definido pela estampa de um rosto impassível, sem grandes sinais-pessoais-e-intransferíveis, a não ser o fato de funcionar como sujeito dos textos poético-eróticos que descrevem sua entrada numa casa desconhecida e a aproximação do corpo de uma mulher febril, vítima da gripe espanhola. Em *O minotauro* (1985), desde o início o narrador fala de uma tentativa de sair sem pagar a mulher e o quarto num hotelzinho barato e pouco iluminado. "No escuro me levantei, quieto vesti minhas roupas, sem fazer barulho deschaveei a porta e, de mansinho, saí para o corredor escuro", conta-se na primeira página. Fuga que só se efetivaria, depois de demorado percurso labiríntico, nas últimas secções de que se compõe a novela. "Aparentando naturalidade, saio pela porta aberta e, na rua, procuro caminhar numa direção em que eu não possa mais ser visto pelo porteiro atrás do pequeno balcão": é em busca da paisagem citadina e da garantia de não ser visto que o narrador de *O minotauro*, como o de *O mez da grippe*, apressa o passo. Maior ainda é a pressa do sujeito que esboça uma abordagem erótica no escuro do cinema em *Maciste no inferno* (1983). Rejeitado e tentando passar despercebido, é o primeiro a deixar a sala de projeção – "sou novamente parte da cidade e ninguém me vê" – e sair à rua.

É em direção a este "ninguém me vê" que se movem esses sujeitos e uma personagem feminina curiosamente análoga a eles, a japonesa de *O mistério da prostituta japonesa* (1986), que desaparece sem

deixar rastro. Invisibilidade que se sugere tê-los marcado antes de tais narrativas e a que retornam com o seu desfecho previsível, semelhante. Não há nomes ou histórias pessoais. Ou tais personagens funcionam como vozes a mais de um coro citadino invisível ou como figuras esboçadas de modo impessoal, típico. Fala-se da loura, da prostituta japonesa, de um corpo de loura plumagem, de uma mulher que olha a tela tremeluz. E o "eu" que as observa e tipifica parece ser ele mesmo "ninguém também". "Um homem eu caminho sozinho": assim, em poucas palavras, apenas pelo movimento e pela solidão, se define o sujeito ao léu dos fragmentos eróticos de *O mez da grippe*. E não é de estranhar, diante de tal anonimato essencial, que não haja muito lugar, nos textos de Valêncio Xavier, para desenhos e exercícios de escrita cursiva, como nos folhetos de Carlos Saldanha.

Nesses *raccontos* é com fragmentos, fotos, recortes, citações pela metade, descontinuidades, que se *monta* a narrativa. O laço com a paisagem não-verbal é outro. Nada de muitas linhas, caligrafias. A paisagem é sobretudo tipográfica. A não ser na despedida da japonesa, em que a mão estendida do cliente dá a ler, em escrita caligráfica, dicção amorosa (tomada do "j'ai tant rêvé de toi" de Robert Desnos) ausente do restante, seco, da narrativa. O "Tanto sonhei contigo / tanto amei tanto falei / tanto amei tua sombra / que nada mais me resta de ti" escrito à mão parece dialogar tardiamente com os caracteres japoneses que distinguem as falas da prostituta. E tensionar, no espaço reduzido do desenho desta mão, a uniformidade da impressão das demais páginas do texto. Três formas de escrita que marcam diferentes dicções. Inclusive numa mesma voz, a do narrador. Não é propriamente pelo desenho, pela linha, que se recorre aí à caligrafia, mas pela materialização de diferentes formas de escrita convivendo simultaneamente numa mesma configuração espacial. Discreta referência – via grafia – à forma de composição característica de Valêncio Xavier: a montagem.

Várias formas de montagem, por sinal. Pela colagem de citações como em *Mimi-Nashi-Oichi* (1986). Aí o conto, a história de Oichi, o tocador de *biwa*, e de como este grande cantador, para não ficar

prisioneiro dos mortos, acabou perdendo as orelhas, parece justapor-se a outra. A do modo como se compõe uma trama com haicais diversos, sucessivos, reconhecíveis de cara pelos tipos diferentes em que são impressos na página uniforme. Colagem não só de poemas alheios à história narrada, mas também de duas tramas. A que envolve Oichi, os demônios e a narradora do conto; a que envolve o processo simultâneo de composição, via citação, de uma trilha poética silenciosa, que rola paralela à de Oichi. Outra forma de montagem: a justaposição de uma tripla paisagem em *Maciste no inferno*. De um lado, os fotogramas do filme; de outro, suas legendas; de outro, ainda, a narração da tentativa, fora da tela, de aproximação amorosa com alvo meio indefinido. Três *raccontos*, três formas de expressão que teriam seu complemento gráfico na exibição, a cada página, ora de tipos, ora de fotos; e de letras ora mais, ora menos escuras. Já em *O minotauro*, é ao leitor que se sugere a montagem. Ou melhor: o rearranjo, a reordenação dos diversos fragmentos dispostos em numeração propositadamente caótica. E o caráter singular de cada secção de fato permitiria outra sintaxe, outras montagens. Assim como a simples sugestão de descontinuidade – por meio dos números sem seqüência, no alto de cada página – sublinha o caráter construído, a "imagem" do texto. E permite leituras menos lineares e literais dessa fuga pelos corredores escuros de um hotel barato.

Colagem de citações, numeração descontínua de fragmentos, justaposição de enredo cinematográfico e cena banal de sedução numa sessão de cinema: o processo de montagem assume vários aspectos nos textos de Valêncio Xavier. E, mesmo quando apenas sugerido ao leitor, como em *O minotauro*, recebe configuração gráfica. Nem que seja pela simples alteração dos tipos ou dos tons das letras, de algum modo, se procura chamar a atenção de quem olha para as páginas para os meios de construção das novelas.

O que fica particularmente nítido em *O mez da grippe*. Aí várias "vozes", exibidas simultaneamente num diário do ano de 1918, parecem dialogar entre si. Recortes de jornal, cartões postais, o depoimento, décadas depois, de uma sobrevivente, a "D. Lúcia", poemas, anúncios

de morte – cada elemento com seu aspecto habitual preservado –, enquanto relatam histórias de Curitiba durante o surto de gripe espanhola, quebram possíveis continuidades sugeridas pelo calendário retomado a cada página, e convidam a uma dupla leitura. Do texto como cenário pictórico-tipográfico de uma operação de montagem; da montagem como processo característico de constituição de cada um desses elementos separadamente.

Lembre-se, nesse sentido, da história do louco que, depois da febre, mata quatro pessoas no hospício de alienados. Ela é sugerida primeiro aos pedaços, ao longo da novela. Daí frases soltas como "Um grito lancinante foi ouvido" ou "Coifa branca, camisolão, a muleta é foice que ceifa mil milhões de cabeças. Anjo exterminador" aparecerem vez por outra. Sem maiores explicações. Como vozes a mais no "diário da grippe". Coladas apenas nas últimas páginas, nas quais se transcrevem as notícias sobre "A tragédia no hospício" do *Diário da Tarde* e do *Commercio do Paraná*. Lembrem-se, ainda, as imagens independentes que se acoplam nos fragmentos poético-amorosos do livro. "As gentes estão nas casas / a grippe", em duas linhas anuncia-se a "espanhola", "Não sei por que / entro entrei", num único verso quebra-se a sucessão temporal de dias, meses, calendários. O sentido de cada fragmento se constrói, assim, via montagem.

Processo teatralizado graficamente pela página seccionada por manchetes, relatórios, pedaços de jornal, postais, pedaços de estampas, diferentes tipos de letras, retratos, reclames. E verbalmente pela colisão de registros impessoais (jornais, relatórios), caricaturalmente pessoais ("D. Lúcia"), pessoais e anônimos ("Ninguém me viu nem me verá"). Montagem pictórico-verbal minuciosamente crítica. Daí se poder figurar, no rastro da epígrafe de Sade, que abre o livro, até mesmo o seu processo de composição como "de cera". Passível, portanto, de exame ao mesmo tempo em que arma imagens e *raccontos*. E se dá a ver no ziguezague, não propriamente da linha, como em Carlos Saldanha, mas de recortes e páginas.

(1989)

ALGUMA POESIA

EGO TRIP

uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico

Uma história aparentemente simples: um patrão ordena a seu criado que o descalce durante uma viagem de Leipzig a Dresden. Outra ocorrência corriqueira: um indivíduo recebe da delegacia local um formulário perguntando a ele sobre sua profissão, a data, o dia e o ano de nascimento, suas crenças e salário. Surpreende, sim, o desenrolar destas duas situações, que, na verdade, pertencem a dois poemas de Christian Morgenstern incluídos nas suas *Canções da forca.*

Primeira surpresa: o senhor que viaja para Dresden e ordena ao criado "Descalce-me, rapaz!" é, nada mais, nada menos que uma bota. É ela o patrão. Justifica-se, assim, a resposta do criado, talvez insólita se fosse outro o seu interlocutor: "Não é possível, porém diga-me patrão, descalçar a quem?". Diante da impossibilidade de execução da ordem, visto que não há pessoa alguma que a esteja calçando, a bota resolve explicar-se: "Você sabe, eu fiquei assim desde que perdi o meu senhor". Sem outra solução, a bota e seu criado decidem prosseguir a viagem.

Quanto à segunda história, narrada no poema "A repartição", tem desfecho igualmente estranho. O cidadão convocado a responder ao formulário, de nome Korf, envia ao Chefe do Distrito a seguinte resposta:

> Apresente-se à seção competente,
> averiguado por seu próprio esforço
> como alguém que é não-existente
> pelo capricho social, o subscrito remetente

que se firma, convencional,
ainda que lastime o fato,
Korf. (À Chefatura Distrital)

E o poema se encerra com mais um verso apenas: "O Chefe leu estupefato". Atitude que, de certa maneira, se aproxima da do próprio leitor de Morgenstern. Como encarar, por exemplo, o personagem Korf, que se autodefine "como alguém que é não-existente"? Como reagir diante desta bota viajante, desanimada ao lembrar que caminha sem ninguém que a esteja calçando? Em ambos os textos acenam para o leitor estranhos "não-existentes". Mais insólitos ainda porque desaparecem das próprias botas ou se definem assim em inquéritos policiais.

Os dois poemas convidam o seu leitor a uma viagem nem sempre tranqüila e bem mais difícil do que a que leva a Dresden. O "Diga-me patrão, descalçar a quem?" mexe não apenas com a noção de personagem (quem?) do leitor, como com a sua representação do que seja uma pessoa. Nas vozes deste misto de coisa e pessoa que é a bota e de alguém não-existente como Korf, os poemas parecem dirigir-se ironicamente ao leitor, perguntando: "Diga-me senhor, somos lidos por quem?".

Ao invés de uma resposta, é de se esperar hesitação semelhante à da bota diante da interrogação do criado. Afinal, o que responder a esta poesia que se diverte em brincar com subjetividades que se considerem um "sim existente", ao contrário de Korf? Resta ao leitor perceber que não é tão fácil localizar o senhor que veste suas roupa e calça suas botas, nem o ego por quem indagam esses poemas de fins do século XIX. Cabe a ele investigar também por que, na virada daquele século, se torna tão fácil, com versos curtos e poucas estrofes, descartar completamente o sujeito lírico, proclamando-se ora a sua perda, ora a sua não-existência. Indagação que envolve uma outra história: a da gênese, fortalecimento e transformações da noção de subjetividade.

Trata-se de história que se poderia remontar ao século XII, época em que, com os trajes requeridos pela Cristandade Ocidental, a subjetividade se apresentava sob a forma da consciência. Já dessacralizada,

no século XVII, Hobbes passaria a defini-la no horizonte da sociedade civil e da submissão ao Estado. Novo cognome: opinião. Mais um século e, com o próprio nome, a subjetividade torna-se mais problemática. Ora absolutizada pelo individualismo estético de certo romantismo, ora sob ameaça de dissolução. Como se pode notar num fragmento de Novalis: "Princípio supremo de toda ciência e de toda arte: eu não=eu". Comentário acrescido de um sinal de desigualdade entre um "eu público" e um "eu privado", que se lançam em direções cada vez mais opostas desde fins do século XVIII. Ou, como afirma Benjamin a respeito da "fantasmagoria do interior" do habitante das grandes cidades no século XIX: "O domínio vital se contrapõe pela primeira vez para o homem privado ao local de trabalho. O primeiro se constitui no interior. O escritório é o seu complemento. O homem privado, realista no escritório, exige do interior que o mantenha em suas ilusões". Privatização cada vez maior de um eu em conflito com o domínio do espaço público. E, cada vez mais interiorizado, consigo mesmo. *Ergo sum*? É o que parece se perguntar o tempo todo. Um remédio: a crença nas próprias marcas, na personalidade. Um veneno: cara a cara com "Infinitos" públicos e privados, assistir ao próprio afogamento e dizer como Leopardi e grande parte da poesia moderna: "e o meu naufrágio é doce neste mar".

E, entre este eu que naufraga, ou diz risonho tratar-se de um não-existente, e um eu medieval e cristão que dá os seus primeiros passos, um caminho longo e cheio de transformações. E em cuja primeira parada, no século XII, lê-se: "Purgatório".

Eu, pecador, confesso

Quanto à localização, o que se tem em mente é associar dois nascimentos: o do Purgatório, no interior do imaginário religioso medieval, e o das noções de livre arbítrio, consciência e contrição como fatores determinantes na penitência, na danação ou na salvação individual. Quanto à data, a resposta quem a dá é Jacques Le Goff em *O nascimento do Purgatório*,[1] associando as cruzadas, movimento de expansão geográfico-ideológico, às discussões teológicas e à aceitação

popular do Purgatório, expansão semelhante, mas na geografia do "além". "O Purgatório é um elemento desta expansão no imaginário social, na geografia do além, na certeza religiosa. Uma peça do sistema. É uma conquista do século XII" diz Le Goff.

Com a imagem do Purgatório, é substituído o sistema binário que regulava a vida religiosa num jogo entre vidas e morte, luz e fogo eterno, Paraíso e Inferno. Aparecendo, na Cristandade do século XII, uma terceira sociedade no outro mundo e estabelecendo-se uma geografia ternária, pois, segundo Le Goff, "o par Paraíso-Inferno não é mais suficiente para responder às interrogações da sociedade".

"O Purgatório é um lugar duplamente intermediário: não se é aí nem tão feliz como no Paraíso nem tão infeliz quanto no Inferno e ele só durará até o Juízo Final", assim o define Le Goff. E é neste espaço, que medeia dois outros e está marcado pela temporariedade, que se esboça essa definição cristã de sujeito, que é a consciência individual. E é com ela que se inaugura esse movimento de "personalização da vida espiritual". Diante do seu caráter provisório, os juízos, que a ele conduzem os portadores de culpas menos graves, são também menos solenes e definitivos. Abre-se, com a idéia de Purgatório, a possibilidade de se trabalhar neste mundo pela própria salvação. Entre a vida material e a espiritual, um intermediário: a prática da penitência. A culpa podendo ser remida pela contrição ou pela confissão. Caso não seja de todo, restando a possibilidade de, em vez do fogo do Inferno, chegar-se ao Purgatório, onde a duração da pena passa a depender dos "méritos pessoais do defunto".

É impossível pensar em duração variável das penas ou em contrição sem levar em conta um outro elemento: a responsabilidade individual. É em virtude dela que toda a idéia de pecado é submetida às mais diversas apreciações e tipologias. "Toda a vida espiritual e moral é, daí por diante, dirigida para a busca da intenção, para a investigação sobre o voluntário e o involuntário, o feito cientemente e o feito por ignorância", conta Jacques Le Goff em *O nascimento do Purgatório.* E a descoberta de intenções e responsabilidades se dá graças a novas

práticas penitenciais. Só por intermédio do testemunho e da confissão é que se podem determinar intencionalidades e, deste modo, sugerir purgações diversas.

Alger de Liège, diácono da Igreja de Saint-Lambert, determinava, no início do século XII: "Um acusado pode se purgar de três maneiras: trazendo testemunhas irrefutáveis, prestando-se a um exame a fundo, ou, antes de qualquer publicidade, confessando e arrependendo-se". A confissão era a menina dos olhos desta Igreja que estabelecia penas e castigos expiatórios proporcionais às intenções do pecador. Pecador este cujos contornos individuais se tornam mais nítidos quando se pensa que se assiste, então, ao declínio da confissão pública, em prol da prática cada vez mais cotidiana da confissão auricular, só entre o padre e o confidente, quase secreta.

A cada "Eu, pecador, me confesso"... mais claramente personalizada se torna a relação da Igreja com os seus fiéis. Aprende-se a enunciar repetidamente um "eu" cujas responsabilidades e intenções são ansiosamente perscrutadas pelos seus confessores. E cuja vontade de salvação pode livrá-los ainda do Inferno, desde que de confidentes transformem-se em penitentes. É, pois, no indivíduo que se situam penas, castigos e expiações. É sua intenção que determina sua culpa. É sua confissão que permite avaliá-la. É com as penitências que pratica que alivia as próprias falhas.

Tudo gira em torno do próprio pecador que, neste mundo, prepara seu lugar no outro. E cuja consciência o define e diferencia de outros cristãos, com responsabilidades e intenções diversas. O que determina destinos igualmente diversos na geografia tripartida do outro mundo. É assim, como pecador, que emerge no imaginário da Idade Média ocidental um sujeito individualizado que, mesmo ligado aos demais pelo pecado original, deles se diferencia pelos próprios pecados, pelo livre arbítrio e pela capacidade de arrepender-se e expiar suas culpas. Julgadas todas elas pelo que ele mesmo deixa entrever de sua consciência, vista agora como menos ligada ao imaginário comunitário, e mais como um reduto cada vez mais secreto. E acessível apenas via confissão.

O assassinato da consciência

Criado o reduto individual, torna-se a confissão poderoso instrumento de controle desta subjetividade que ajudara a definir. Segundo Hobbes, os religiosos (padres ou pastores) "se tornaram confessores daqueles cuja consciência assim foi perturbada, e por eles foram obedecidos em todos os casos de consciência". O temor ao Juízo Final e ao fogo eterno explicariam o fato de os homens temerem "mais ao clero do que ao rei". Coisa bastante condenável para alguém, como Hobbes, empenhado na emergência do Estado absoluto. Pois, como explica Renato Janine Ribeiro em *A marca do Leviatã*:[2] "A confissão monta toda uma estrutura paralela de poder. A igreja acumula enorme reserva de segredos que tornam formidável o seu poderio. O fabrico do medo – pois é disso que se trata – garante-lhe o completo domínio dos espíritos dos fiéis". Daí a necessidade tão mais premente para Hobbes de redefinir a individualidade, de extirpar dela vestígios da terminologia religiosa. E, mais importante, combater toda idéia de pluralidade subjetiva, possível semente de rebelião contra o Estado.

Daí o descarte da palavra "consciência". Descarte explicado por Hobbes em *A natureza humana*[3] da seguinte maneira:

> O significado da palavra 'consciência' é comumente ciência ou opinião. Pois os homens dizem que esta ou aquela coisa é verdadeira para, ou nas, suas consciências; o que nunca acontece se consideram a coisa duvidosa, donde se segue que conhecem ou julgam conhecê-la como verdadeira. Mas, quando os homens dizem coisas pela sua consciência, não presumem portanto, com certeza, que conhecem a verdade do que dizem.

Primeira desvalorização da idéia de consciência: não pressuporia necessariamente nenhum liame mais estreito com a "verdade". Trata-se, simplesmente, de homens que "julgam" conhecer alguma coisa como verdadeira. O que não seria garantia suficiente de sua veracidade. E permitiria a Hobbes redefinir o termo de acordo com o caráter particular do conhecimento que encerra:

> Conclui-se, pois, que essa palavra "consciência" é usada por aqueles que têm uma opinião não apenas sobre a verdade da coisa, mas também sobre o seu conhecimento a respeito dessa verdade. De modo que "consciência", como os homens comumente usam a palavra, significa uma opinião, não tanto sobre a verdade da proposição, mas sobre o seu próprio conhecimento dela, relativamente ao qual a verdade da proposição é conseqüente. Portanto, defino CONSCIÊNCIA como a opinião da evidência.

Ao dizer a palavra "consciência" que se refere sobretudo à opinião que se tem sobre o próprio conhecimento a respeito de determinada coisa, enfatiza-se o seu caráter de "convicção subjetiva". E sua ligação, fundamentalmente, ao foro interno. Quando se reivindica veracidade para o que na sua opinião é apenas "convicção", o que era subjetividade se transforma em exclusividade. Daí para o desejo de destruição de convicções outras, um passo. Ou, como observa ainda Hobbes em *De cive*:[4]

> Com efeito, não é somente a oposição aberta que é desagradável, mas também o simples fato de não se estar de acordo. Pois, não estar de acordo com alguém num assunto, é desaprová-lo tacitamente (...), coisa que se manifesta no fato de as guerras mais terríveis serem aquelas que se travam entre as seitas de uma mesma religião e entre facções de um mesmo estado.

Em suma, para Hobbes, a consciência subjetiva seria uma das causas da guerra civil. Daí, o privilégio por ele concedido ao *cidadão*, que deveria sufocar a própria individualidade, as próprias convicções, e submeter-se não a consciência moral, mas à lei e ao Estado.

Como observa Reinhart Koselleck em *Crítica e crise*:[5] "O homem se divide em dois: uma metade privada e uma metade pública; as ações e os atos estão submetidos sem exceção à lei do Estado, a convicção é livre, *in secret free*". E, neste plano privado, a possibilidade de um

outro segredo, diverso das intenções e responsabilidades do homem medieval. Um segredo que não pode mais ser desvelado pela confissão. Talvez pela arte, como se pensará no século XVIII, uma vez que ela se afirmará então como expressão maior da subjetividade. E, contraditoriamente, também como meio de dissolvê-la.

A absolutização do sujeito

Como o século XVIII trata o sujeito? Que nome lhe dá: consciência, convicção, personalidade? Nenhum destes. A definição é breve: "pura necessidade lógica". Kantiana ducha de água fria nos futuros arroubos românticos. Se por sujeito entendemos o cartesiano, impossível esquecer o descarte do *cogito* operado por Kant na *Crítica da razão pura*.[6] Diz ele em dado momento: "O sujeito das categorias, pelo fato de pensá-las, não pode, portanto, obter um conceito de si mesmo como um objeto das categorias. Com efeito, para pensar estas o sujeito precisa pôr a fundamento a própria autoconsciência, que ao invés precisa ser explicada". Se a autoconsciência não pode ser tomada como pressuposto, cai por terra o *cogito*. Fica afastada a hipótese de se pensar numa autoconstituição do sujeito. Antes de qualquer *ergo,* trata-se de perceber que entre sujeito e ego há um hiato. O hiato entre um "auto-reconhecimento" e uma "forma vazia". Hiato cuja percepção é extremamente conseqüente para a produção crítico-literária pós-kantiana, na qual o sujeito se converte numa espécie de teatro vazio onde se representa sem cessar o seu próprio naufrágio. Isto é: onde retorna sem cessar o problema da formação do sujeito.

De certa maneira, a impossibilidade de autoconstituição é tomada como um mote. Como se pode ler num dos fragmentos de Friedrich Schlegel:[7] "Ninguém pode ser para si mesmo, pelo seu próprio espírito, seu mediador direto, porque este mediador deve ser puro objeto, do qual aquele que o intui situa o centro fora dele". O acesso a si fica, pois, vedado quando o mediador somos nós mesmos. Quando há um autocentramento, esta tentativa pareceria fadada ao fracasso. Daí, a necessidade deste mediador-outro a que Schlegel se refere como um "puro objeto".

Arma-se, assim, uma armadilha lógica, na qual se veria preso o próprio Schlegel. Se esta impossível autoprodução da subjetividade parece um denominador comum entre os homens, uma categoria, no entanto, recebe tratamento bastante especial: a dos artistas. A ponto de afirmar num outro fragmento:

> É artista quem tem seu centro em si mesmo. Aquele a quem falta isto deve escolher fora de si certo guia e mediador, naturalmente não para sempre, mas somente para começar. Porque sem um centro vital, o homem não pode existir, e se ele não o tem ainda em si, não pode procurá-lo a não ser num homem, e só um homem provido de um centro pode atrair e despertar o seu.

Retornando à primeira frase do texto, seria possível definir melhor quem seria este homem exemplar. O artista, naturalmente. Já que é ele "quem tem seu centro em si mesmo".

O que diz Schlegel neste segundo fragmento? De certa forma reitera o anterior. Reafirma a necessidade da mediação no processo de formação do sujeito. Mediação definida de modo diverso, porém, nos dois trechos citados. Mediação de um outro, de um "puro objeto", era o que afirmava no primeiro trecho. No segundo fragmento, redefine-se a mediação. Trata-se de possuir ou não um "centro em si mesmo". Quem o possui parece prescindir dela. Seria o caso dos artistas. Quanto aos demais, a questão é encontrar um "guia", uma figura exemplar que desperte o seu centro. E quem pode ser este mediador exemplar? Pelas palavras de Schlegel, apenas o artista, cuja função se torna pedagógica com relação aos outros homens cujo centro vital ainda não se constituiu. O artista, capaz de auto-engendramento, torna-se uma espécie de personagem divino, absolutiza-se. Personagem que vai de encontro à afirmação schgeliana de que "ninguém pode ser para si mesmo seu mediador direto". Entra em cena, ao contrário, um sujeito absolutizado e, pelo autocentramento e pela exemplaridade, o mediador por excelência entre os homens.

Se, ao descarte kantiano do sujeito, a resposta schlegiana pode ser a produção de um sujeito absoluto (o artista), nem sempre os ro-

mânticos (inclusive Schlegel) enveredam por solução idêntica. Exemplar de uma outra resposta é o poema "O infinito" de Leopardi, aqui transcrito na tradução de Haroldo de Campos:

> A mim sempre foi cara esta colina
> deserta e a sebe que de tantos lados
> exclui o olhar do último horizonte.
> Mas sentado e mirando, intermináveis
> espaços longe dela e sobre-humanos
> silêncios, e quietude a mais profunda,
> eu no pensar me finjo; onde por pouco
> não se apavora o coração. E o vento
> ouço nas plantas como rufla, e aquele
> infinito silêncio a esta voz
> vou comparando: e em recordo o eterno,
> e as mortas estações, e esta presente
> e viva, e o seu rumor. É assim que nesta
> imensidade afogo o pensamento:
> e o meu naufrágio é doce neste mar.

Observando apenas ou "eus" do poema, dá pra perceber que não são muitos. Há, é claro, os pronomes ligados à primeira pessoa: mim, me, meu. Mesmo assim em número reduzido. Há, evidentemente, os "eus" implícitos nos verbos em primeira pessoa: ouço, vou comparando, recordo, afogo. Interessante, quando se pensa na absolutização romântica do indivíduo, que tão poucos vestígios deste personagem estejam espalhados pelo poema. E que apenas uma vez a palavra eu se ache enunciada diretamente. Trata-se do verso que se inicia justamente com um eu: "eu no pensar me finjo". Curiosamente aqui há uma ênfase grande no sujeito lírico. Num mesmo verso, o único "eu" do texto, um "me", e um verbo na primeira pessoa – "finjo". E por que a ênfase justamente aí?

O verso de Leopardi funciona como uma redefinição, via poesia, do sujeito, uma vez que parece se achar filosoficamente descartado. E brinca com o *cogito* no momento em que define o "eu" em função do "pensar". Mas não como "existente" e sim como "fingimento".

"Eu no pensar me finjo", afirma o poeta. E quais os fundamentos de sua definição? Primeiro: o destaque do fingir, da construção de uma máscara lírica no poema. Segundo: a repetição dos índices de primeira pessoa, indicando que é ao "eu" que se refere o fingimento. Um eu que o poeta produz ficcionalmente, mas sabendo de sua dissolução. Sabendo que o cria apenas para assistir ao seu naufrágio nos últimos versos. Ao afogamento do "pensar" e ao doce naufragar do "eu".

Absolutização (como por vezes em Schlegel), ficcionalização e afogamento (como em Leopardi): duas vias entre as quais hesita a subjetividade romântica de fins do século XVIII.

Mesmo no seu paraíso Zen, há um escritório

É também no século XVIII que se estrutura o espaço público burguês. Do ponto de vista da subjetividade, o que muda? Personagem de duas esferas que se desejam complementares (a pública e a íntima), cabe ao habitante das grandes cidades industriais um papel peculiar. Eis como o define Habermas na sua tese sobre o espaço público: "Uma vez desenvolvida, a esfera pública burguesa repousa sobre a identidade fictícia dos dois papéis desempenhados pelas pessoas privadas que constituem o público: o papel de proprietário e o de puro e simples ser humano". Definição quase simetricamente oposta à quem dava Koselleck para o homem dividido entre a submissão ao Estado e a convicção *in secret free* no século XVII. Tratava-se aí de afirmar a divisão, de manter a separação do indivíduo em duas metades, uma pública e outra privada. Entre o indivíduo e o cidadão, um hiato no qual se afirma a subjetividade como "segredo". No espaço público da sociedade burguesa de início do século XIX, ao contrário, a representação do sujeito deveria apagar tal divisão. Proprietário e indivíduo não devem mais ser vistos como metades separadas, e sim como uma identidade pessoal indiscutível. Identidade cuja representação dolorosa culmina naquilo que Benjamin, em "Paris, capital do século XIX",[8] chama de "fantasmagoria do interior". "O homem desrealizado cria para si mesmo um refúgio a domicílio", observa Benjamin. Multidão, dissolução: isto o que lhe cabe na esfera pública. Privatização do ego, o interior

como refúgio, a crença na própria personalidade: estas as fantasias a que se permite no domínio privado.

Difícil privacidade, capaz de trazer à cena mais uma série de divisões que se deveriam ocultar. E converter em "identidade" como se faz com as metades pública e privada do eu. Tanto entre as esferas íntima e pública, quanto no movimento de crescente interiorização do homem moderno, a tentativa é de representarem-se homogeneidades e individualidades sem fraturas. No "interior" também se tenta produzir a fantasia de uma personalidade marcante, cujos traços se espalhariam pela casa. Como parece registrar um poema de Robert Lowell, "Night Sweet":[9]

> Mesa de trabalho, desalinho, livros, o abajur de pé,
> coisas comuns, meu equipamento parado, a velha vassoura,
> mas vivo num quarto arrumado,
> há dez noites tenho sentido cãibras
> formigando todo o branco manchado de meu pijama...

Pedaços do cotidiano, roupas íntimas, objetos espalhados e enumerados do mesmo modo que as sensações do sujeito lírico. A "velha vassoura" e as "cãibras" são extensões análogas dessa voz de poeta que descreve o próprio local de trabalho. Vestígios por toda parte. Indícios de "personalidade" num interior burguês? O próprio poema se encarrega da resposta:

> ... todo o mundo flutua e me diz que vai tudo bem;
> o calor de minha vida encharca-se do suor da noite-
> uma vida, uma obra! Mas a descida vertiginosa
> e o egoísmo da existência nos secam completamente.

"Coisas comuns" que parecem indicar "uma vida, uma obra", mas a voz lírica tira qualquer ilusão personalista possível: "a descida vertiginosa e o egoísmo da existência nos secam completamente". Viagem pelo escritório, viagem pelo quarto e uma impossível encenação do próprio ego. Secou completamente. Torna-se cada vez mais inquietante a pergunta do criado para a bota sobre quem a estaria cal-

çando, numa das *Canções da forca* de Morgenstern. Reforça-se, no século XX, o naufrágio narrado por Leopardi. Com a diferença de, hoje, o sujeito estilhaçar-se antes. Ou, nas palavras de Sylvia Plath em "The other":

> Cold glass, how you insert yourself
> Between myself and myself.
> I scratch like a cat.

Ao "Eu no pensar me finjo" de Leopardi, Sylvia Plath e a poesia contemporânea parecem responder com uma ameaça: "Eu arranho como um gato". Um eu que se define como fingimento dialoga com outro que sequer se define, apenas "lacera". E cujas fraturas, cujos pedaços de ego arranham-se como gatos. E, de tão lacerados, ao contrário do que ocorria com Leopardi, talvez tenha se tornado impossível até "fingir-se".

(1984)

Notas

1 Cf. Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981. A tradução dos trechos referidos é minha.

2 Cf. Renato Janine Ribeiro, *A marca do leviatã*, São Paulo, Ática, 1978.

3 Cf. Thomas Robbes, *De la Nature humaine*, Paris, Babel, 1997.

4 Cf. T. Robbes, *De Cive*, Madrid, Alianza, 2001.

5 Cf. Reinhart Koselleck, *Crítica e crise*, Rio de Janeiro, Eduerj/Contraponto, 2001. Na época da redação deste texto, me utilizei de cópia xerográfica, cedida por Luiz Costa Lima, do livro de Koselleck, só traduzido em 1999.

6 Cf. Coleção *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

7 Quanto aos fragmentos citados de Schlegel, foi usada aqui a tradução francesa incluída em *L'Absolu Littéraire* (Paris, 1978), de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy.

8 Cf. Walter Benjamin, "Paris, capital do século XIX". In: Flávio Kothe (org.), *Walter Benjamin*, São Paulo, Ática, 1985.

9 A tradução de "Andavatoda" é de Montez Magno e Leonardo Duch, a de "A repartição" de Sebastião Uchoa Leite e Rachel Valença, a de "O infinito" de Haroldo de Campos, a de "Night sweet" de Ary Gonzalez Galvão.

SEIS POETAS E ALGUNS COMENTÁRIOS

But I
had only my eyes
with which to speak.
(William Carlos Williams)

Diante da publicação dos seis volumes da Coleção Claro Enigma, tentação quase irresistível: emprestar um enredo lógico, necessário, abolir o acaso. E descobrir denominadores comuns, filiações, ecos de uma obra a outra. Isso não seria impossível. Do ponto de vista exclusivamente temático seria possível assinalar a recorrência da idéia de viagem, por exemplo. O livro (sua composição, sua leitura) como navegação, em João Moura; o retorno ao passado em *Viagem de trem*, de Alcides Villaça; o "viajar / mas não / para / viajar / mas sem / onde" de Orides Fontela em *Rosácea*; a "Geográfica pessoal" de José Paulo Paes; os *post cards* de Sebastião Uchoa Leite; e o convite que inicia *Corpo fora*, de Francisco Alvim: "Se quiserem ficar / dão muito prazer / Mas se quiserem partir / é hora". Talvez se pudesse, ainda, relacionar essa sensação de trânsito a discos como *Estrangeiro*, de Caetano Veloso, ou *Mapa*, do UAKTI, ao narrador à deriva de um João Gilberto Noll, à versão cinematográfica da trajetória do Padre Nando, de *Quarup*, de Antônio Callado, em direção geográfico do Brasil. E, denominador comum, o número crescente de brasileiros que tenta imigrar, uma amarga sensação de "Também já fui brasileiro", no ar, e mais, e mais. Também seria possível tentar aproximações de outro gênero: o humor (mais direto) de José Paulo Paes, (mais seco) de Francisco Alvim, (mais autocorrosivo) de Sebastião Uchoa Leite; a retomada de uma preocupação com o aprimoramento da técnica literária – vide João Moura; o diálogo mantido pelos seis poetas com a tradição modernista brasi-

leira. Seriam trilhas possíveis. Mas o que se tentou aqui foi singularizar as análises, comentar cada livro separadamente. Talvez a reboque de Mário de Andrade em "A poesia em 30", buscando "a ordem de criação" em que o trabalho desses seis poetas se situaria, seis trilhas então.

1 O labirinto, a margem

A viagem é um antigo *topos*. Águas e mais águas têm sido navegadas, velas e mais velas soltas, como figuração recorrente para o processo de escrita poética. Desde as velas que, em meio a um convite dirigido a Mecenas, se soltam, na segunda *Geórgica*, para, próximo o fim do percurso marítimo-literário, no livro IV, serem colhidas de novo, na obra de Virgílio, ao aviso, no início do "Purgatório", de Dante, de que "la navicella del ingegno" enfunaria as velas para navegar em melhores águas, deixando para trás o "mar cruel do Averno". Os exemplos de emprego de tais metáforas náuticas, de Horácio a Goethe, multiplicam-se, mesmo num inventário propositadamente breve, como o que faz Ernst Robert Curtius em trecho do sétimo capítulo de *Literatura européia e Idade Média latina*. E ampliam-se ainda mais se, abandonando o campo estrito da poesia, lembram-se, por exemplo, romances como *Moby Dick*, de Melville, e *A morte de Virgílio*, de Broch, ou, no caso brasileiro, de um conto como "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa – verdadeiramente modelares dessa ligação metafórica entre viagem e criação.

A recorrência e a longevidade de tal *topos* – nem sempre náutico – não assegura, no entanto, necessariamente, a quem dele se acerca, maior qualidade literária. Aliás, a repetição pura e simples de alguma imagem clássica parece hoje, ao contrário, de molde a superimpostar e sugerir uma leitura convencional do texto em questão. Não é o que acontece, porém, em *Páginas amarelas*, de João Moura Jr., livro cujo eixo, duplo, parece ser, de um lado, a figuração da escrita como navegação, périplo labiríntico, viagem de bar em bar, de outro, dado o ponto de partida tópico e estabelecida uma distância tática entre sujeito lírico e metáfora, uma espécie de análise poético-reflexiva dessa imagem e da representação do poeta como viajante.

É com certo ceticismo que se parece fixar aí a viagem como motivo e objeto de reflexão. Como se só fosse este o tema porque já tivesse sido submetido à devida prosaização, porque já não houvesse grande aura aventuresca ou ilusão ilustrada em torno da idéia de viagem. Porque, de cara, afirmam-se o aspecto sisífico de tais périplos ("o ir e o regressar / sobre as mesmas pegadas", "navegando num mesmo mar / há anos sem jamais escutar / canto de sereia"), o lugar-nenhum a que parecem conduzir ("Nunca encontrarás o acesso / a esse país sem paisagem"), o falso movimento dessas velas ("nenhum vento move estas velas / estas páginas amarelas"), desse aventurar-se pelo mundo, pelas páginas.

À semelhança do que aconteceu com Wim Wenders e Peter Handke, na elaboração de um roteiro de filme a partir de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, João Moura Jr. também parte da decepção diante das possibilidades da viagem como forma de conhecimento, aprendizado das coisas do mundo, e da substituição da idéia de aventura pela de falso movimento. E às vezes movimento literalmente em falso, como num belo poema sobre "Lionel Johnson": "Tropeçava em seus próprios pés ascéticos / e a carcaça ia ao chão já encharcada, / mas se tais estados não são poéticos / ao menos são melhores do que nada".

"A viagem como aprendizado, para compreender o mundo, esse sonho não era mais possível para nós hoje", explica Wim Wenders em "Le souffle de l'ange" (*Cahiers du Cinéma*, Paris, 1988) sobre o roteiro de Handke.

> O filme que se poderia fazer seria então a viagem de alguém que tem esta esperança de compreender o mundo e com quem se passa o contrário: ele vai se dar conta de que seu movimento o leva ao nada, que, no fim, ele não se moveu um centímetro. Daí o título: *Falso movimento.*

Explicação que cabe quase como luva nos labirintos de *Páginas amarelas.* Quase. Porque, à revelia, o tempo, se pode não mover páginas

e velas, atua sobre o sujeito, que cria – ele mesmo, não a página, pátina – e passa a ter "cabelos brancos / vermes agraciados / às barbas".

O antigo *topos* serve, então, para estabelecer uma relação analógica, uma imagem *princeps* que reforça a ligação, a coesão entre os poemas, e com a qual se trabalha em todo o livro, inclusive na sua segunda secção, "Hóspedes da casa", que reúne alguns exercícios de tradução de João Moura e esboça uma compreensão – como a de Augusto de Campos em *Linguaviagem* – da tradução como viagem também. Daí a referência aos poetas traduzidos como hóspedes, figuras que habitam, de passagem, o livro. Estabelecida essa relação inicial, assiste-se, à medida que se sucedem os poemas, a contínuos ajustes, reajustes e retomadas do motivo inicial. A uma viagem de estudos em torno desse motivo. Um tema e sua análise: é isso que parece mover essas *Páginas amarelas.* Porque se a regra é a idéia de falso movimento, há um outro, um movimento reflexivo, que de fato marca os poemas e a sua organização cuidada, precisa, como livro. Se a máscara que define o sujeito lírico é a do viajante que vai e volta "sobre as mesmas pegadas", sua perspectiva é a do descolamento, a de quem se interroga sobre a própria figuração. E diverte-se em torná-la crescentemente prosaica, passando a todo momento do mar ao bar. É a de uma poesia que, parecendo apoiar-se num *topos* clássico, propõe-se, na verdade, como estudo de imagens, neste caso, de algumas formas – náuticas, labirínticas, intertextuais, boêmias – de viagem.

E não é só de imagens, mas, igualmente, de formas líricas características, como o soneto (vide "Retrato", "Mulheres"e o implicante e sem rimas "Bela família"), das possibilidades expressivas tanto de uma organização rímica regular (como em "Spleen de Dédalo") quanto do eco (lembre-se a passagem de "ilha", "filha", "empilhada" a "Emília" em "Edifício Arco-Íris"), de repetições quase anagramáticas (como a troca de *mínimo touro* para *minotauro* e, mais adiante, para *mítico touro* respectivamente em "Teseu" e "Spleen de Dédalo") e duplicação constante de palavras ("relva relva" em "Inscrição rupestre", "palavras palavras sempre navegadas" em "O viajante I", "pragas, pragas", "pragas, pragas e mais pragas" em "Bela família"). E, sobretudo, de uma

tensão, especialmente significativa, entre, de um lado, o uso freqüente dos *enjambements* – traço característico do processo de composição de João Moura, de que se ressaltam, apenas a título de amostra, dois belos, e diversos, exemplos: o seco, elíptico, "Inscrição rupestre" e o bem mais discursivo "Ladrão itinerante" –, continuidades sintáticas que lembram, sem maiores disfarces, o movimento mesmo da viagem ou o périplo labiríntico, num texto que rola verso a verso, linha a linha, e, de outro lado, recurso desta vez de pontuação, e também bastante usual no livro: os *dois pontos*, com sua possibilidade de estabelecer associações rápidas, cortes inesperados e analogias, como um "como" transformado em sinal gráfico, espécie de parada obrigatória, descontinuidade quase silenciosa cuja figura, em *Páginas amarelas*, é ora a margem, ora o muro, ora uma teia capaz de prender, quase pétrea, minotauros e dédalos.

Porque, se chama a atenção o apuro artesanal nos poemas, isso não significa *show off* retórico de época. A opção por vezes pela forma convencional do soneto ou por rimas regulares, assim como o *topos* clássico inicial ou as referências à tradição literária brasileira moderna (ao Bandeira do "Mulheres", de *Libertinagem*, em "Mulheres"; ao Cabral de "Formas do nu", de *Serial*, em "Dédalo prisioneiro"; ao Mário de Andrade dos "Dois poemas acreanos", de *Clã do jabuti*, em "Ladrão itinerante") parecem vir acompanhados de certa tensão interna, de descolamento inevitável. Como no caso do *topos* da viagem, a preocupação com a técnica retorna, mas com qualquer aura possível devidamente acompanhada por um sinal de ceticismo: "a escrita / é mero arremedo / daquilo que passa".

Exemplos? Para começar: "Retrato" e o uso que aí se faz de forma fixa, do soneto. A uma composição regular, à fixidez sem sustos do soneto, ele mesmo lago, calmaria, repouso, se contrapõe, neste poema – com o auxílio de um fluxo continuado, entre versos, de frases-estrofes – a imagem de um corpo que, mesmo quedo, é movimento, onda do mar. Tensão figurada, do ponto de vista semântico, sobretudo na oposição entre a imobilidade do lago, do flavo, e a possibilidade do vento, da vaga, de um flavo que também seja "pata felina pronta para o lançamento". E, do ponto de vista da estruturação rítmico-sintática,

na convivência entre a forma fixa do soneto, o esquema rímico regular e a frase que rola, de modo próximo ao prosaico, graças aos cavalgamentos. Continuidades que correm a pose nobre do soneto a partir do encadeamento mesmo de seus versos. Mas há também um vice-versa. A moldura do soneto cumpre, por seu turno, outra função ainda: a de ampliar a distância de que se observa esse corpo a rigor próximo, demasiado próximo, do sujeito que o descreve.

Outro exemplo do exercício reflexivo de João Moura com figuras de composição. Desta vez o ponto central é a rima. Observe-se, nesse sentido, "Spleen de Dédalo". A absoluta regularidade acústica parece ser a regra. E se expõe em duas trilhas: a da série "teia / ceia / alheia / ateia / incendeia / peia / veia / cadeia" a de "corpo / morto / absorto /porto / torto / morto". Nessa segunda série, porém, repentino descarrilamento na última estrofe. Aí, mantido o acento no primeiro / o /, um inesperado *touro* quebra, no entanto, o fluxo, logo a seguir restaurado no último verso, pela repetição da primeira palavra da série "corpo". Quebra nada gratuita. Bastar ter em mente que "Spleen de Dédalo" é o terceiro dos quatro poemas ligados à imagem do Labirinto de Creta ou à figura de Dédalo que se sucedem no livro. E cumpre uma função toda especial: a de aproximar figuras até então singulares, isoladas, a do sujeito lírico, a de Dédalo, arquiteto e depois vítima do Labirinto, e a do Minotauro nele prisioneiro. Aproximação para a qual se chama a atenção, na última estrofe, em parte pelo que aí se diz explicitamente – "De modo que não sei o que é veia / ou via onde vibra o mítico touro / que não tem talvez de pedra a cadeia / mas da pobre matéria de meu corpo" –, em parte pelo ruído provocado pela palavra *touro* (logo seguida de "meu corpo") numa cadeia sonora, cheia de "ortos", até então previsível. E, dessa maneira, um touro até então mítico e uma voz lírica até então próxima de dédalos e teseus contaminam-se mutuamente numa bela sugestão de sujeito-em-metamorfose. E submetido a processo de certo modo assemelhável àquele que marca a representação do escultor, aos poucos convertido em sátiro e minotauro, na série de desenhos e águas-fortes que compõem a *Suíte Vollard* de Picasso.

E se a figuração metamórfica por um lado incorpora ao sujeito lírico o movimento, a viagem (ou superposição) de uma máscara a outra, por outro, em se tratando de uma crescente aproximação da figura do Minotauro, cessam, ao se recordar sua prisão ao labirinto, maiores possibilidades de trânsito. Onde se lê Minotauro, leia-se, então, também, margem, limite.

Agora, outra questão, também ligada a trânsito e limites. A do diálogo, que se trava em *Páginas amarelas*, com certos poetas de língua portuguesa, como Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade ou Fernando Pessoa – de quem se toma, por exemplo, o "navegar é preciso" para transformá-lo no "navegar é impreciso" de "O viajante I". Examine-se, entretanto, o que acontece especificamente em "Ladrão itinerante" com o que há aí dos "Dois poemas acreanos", escritos em 1925 por Mário de Andrade.

Há uma certa ambiência "de classe" comum, entre a escrivaninha, os livros e a casa da rua Lopes Chaves do poeta no primeiro poema acreano e o cenário de um "lar" com estante criado-mudo e "um (caro) estudo de peras" no texto de João Moura. Há, ainda, certos trechos de versos de Mário retomados tais quais, como "é brasileiro que nem eu" e "dorme". Mas em meio a um jogo de diferenças. Entre o seringueiro que não verá e desperta indisfarçáveis culpas e simpatias no poeta, entre este sujeito "pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos / Depois de fazer uma pele com borracha do dia" e o pouco indefeso ladrão itinerante, com mãos de veludo e pés de borracha, que some e reaparece de repente, "como se fosse amigo da gente". Ambos são brasileiros e dormem, irrompem inesperadamente num cotidiano de escrivaninhas e naturezas mortas, e sugerem que se interrogue, no interior dos poemas, do gabinete dos poemas, diante de seringueiros e ladrões de passagem, o que significa então "brasileiro". E se em Mário de Andrade a palavra parece ser ainda um elo (mesmo que problemático) de ligação entre o trabalhador adormecido no Norte e o sujeito que o descreve e acalenta, de longe, em São Paulo, em "Ladrão itinerante" esse *outro*, que "habita o lar" e cujo silêncio transcende o "mais

ancestral silêncio", não pode ser "velado" à distância e sugere uma redefinição – temporal – do que o ligaria ao sujeito lírico.

Não é via "caráter nacional" que se aproximam aí, mesmo que para logo em seguida patentear diferenças indescartáveis como os "Dois poemas acreanos" de Mário de Andrade. O que os une, o "que nem eu", no caso do poema de João Moura Jr., é o tempo, não uma "pátria", mas "esse outro país enorme / entre alguma hora e alguma hora". Entre o texto dos anos 1920 e essa retomada seis décadas depois, o que há de fundamentalmente diverso, é, pois, uma questão de limites. Em "Ladrão itinerante" não se fala mais em "Descobrimento", como no título da primeira secção dos "poemas acreanos", mas em delimitação. Assim como se descarta a noção de "pátria" pela de país, e se passa, num jogo rápido, de "país" à configuração de uma hora (histórica) comum possível.

É exatamente como tensão constante entre movimento e limite, labirintos, viagens e muros, margens, que se definem a escrita poética e seu processo de composição em *Páginas amarelas*. Em particular no excelente poema de abertura do livro, "Inscrição rupestre". Aí, em meio a um número restrito de imagens (nuvens, margem, campo) e uma série de analogias ao branco do papel com que se defronta o poeta (campo de cal, meio-dia frio, hora branca, nuvem de nada), e graças, sobretudo, a um inteligente uso, a princípio, do condicional e, a seguir, do presente, parece assistir-se, no poema, à sua gênese. E a uma escrita em processo. E é como questão de limites, de demarcação de campo, que isso se dá. Não é à toa, aliás, que a todo momento, no livro, se fala de mapas, gráficos, pegadas; de medida, recenseamento, em oposição a viagem, movimento, à imagem do poeta como viajante dos cômodos da casa, bancos de bar, labirintos. Mas cujo trânsito tem como contraparte inevitável, e aos poucos paralisante – "muro: minha / frívola idade" – o tempo, a pátina, a traça, o tropeço. Daí Dédalo mesclar-se a um aprisionado Minotauro. E, no último poema do livro ("Como esta nuvem caseira"), que retoma as "nuvens de nada" de "Inscrição rupestre", mas para torná-las prosaicas "nuvens de algibeira", também o *spleen* de Dédalo encontra seu duplo "caseiro":

um "enfastiado trastejoão". Às voltas não apenas com as máquinas volantes do papel em branco, mas com limites – "como se escrever não fosse / delimitar-se", margens –, "Morte, onde está teu repouso?", muro – "é quanto basta".

2 O (anti) sujeito sempre volta

Entre Sam Spade e Hans Castorp, o primeiro. Entre *O falcão maltês* e *A montanha mágica*, idem. Ao menos para Sebastião Uchoa Leite. Opinião expressa por diversas vezes, com indisfarçável deleite, e em geral com o intuito de implicar com parcela significativa de seus interlocutores. Escolha explicável talvez não só por um critério de concisão, pela preocupação com a economia verbal, mas também por um gosto acentuado, e claramente perceptível na sua poesia, pelas histórias de crime, por assassinatos e perseguidores, pelos filmes, romances e quadrinhos policiais. E por segredos, esconderijos e pistas. O que, no caso de seu trabalho poético, apontaria não exatamente na direção de Sam Spade – se bem que ele apareça, na pele de Bogart, como uma das máscaras do sujeito em "Os assassinos e as vítimas", de *Isso não é aquilo* –, mas na de um outro herói-detetive. Ou melhor: meio-herói. E protegido por uma também meia-máscara: *The Spirit*, o personagem criado por Will Eisner no *Detroit News* em 1940.

A associação, aliás, parece ter sido sugerida, talvez involuntariamente, pelo próprio Sebastião Uchoa Leite em "O espírito do Espírito", artigo publicado em 1985 na revista *Belo Belo*. Pela maneira mesma como define aí o protagonista dessa série de quadrinhos de Eisner. Basta lembrar como o singulariza, dentre outros "detetives" (Dick Tracy e Rip Kirby), salientando seu aspecto de "meio-herói, meio clown", as posições cômico-grotestas em que aparece às vezes e cantos dos quadros, sua incrível capacidade de mutação – "Spirit é multiforme como um Proteu, assume muitos papéis, é sério, é fantasmal, é um galante espirituoso, é um gozador incorrigível, é muitos e um só" –, e, ponto fundamental, a função "carnavalesca" de sua máscara, que, segundo Sebastião Uchoa Leite, "é como um chiste tipo 'eu não sou o outro'". De propósito ou não, nessa caracterização de máscara como

chiste, uma quase citação de trechos de poemas seus. Como do "minha norma é não ser" do vampiro de "Plaisirs d'amour", em *Isso não é aquilo*, ou do "eu não sou eu / nem o meu reflexo" do sujeito de "Metassombro", na *Antilogia*. Assim como, nas sombras em que se definem os contornos do *Spirit*, se adivinham semelhanças com o "viver apenas / nas galerias" de "Vida é arte paranóica" (*Cortes/toques*), com o "especulo-me na meia sombra" de "Metassombro", com o "Não há ninguém / Exceto a sombra / Uma atmosfera bruma / Paris gris" de "Post Card 2", poema do livro *Cortes/toques*. E, na máscara quase elástica de *Spirit*, grudada ao rosto, mas que, ao mesmo tempo, pouco o esconde, e, pelo contrário, ressalta a direção e o modo de olhar do personagem, laço indescartável com certa paixão pela mira que se percebe na poesia de Sebastião, com o "Vivo o / Ver-me" de "Em off" (*Cortes/toques*), com a reflexão – no rastro de "A pantera", de Rilke – sobre os olhos fixos do felino num ótimo poema de *Isso não é aquilo*, "Sangue de pantera": "negra e inalterada / por trás das grades / lembro / seus olhos parados / não era mais um olhar / era uma idéia".

Talvez se possa dizer, inclusive, das muitas referência a heróis-detetives, perseguições, crimes, criminosos e vampiros, dessa identidade secreta com *Spirit*, na sua poesia, que não se trata mais, pura e simplesmente, de uma série de imagens, mas de uma idéia fixa. E de uma forma particular de definição – pela sombra – do sujeito (anti)lírico. Porque, se uma das marcas registradas do trabalho de Sebastião Uchoa Leite, contra a corrente egolátrico-expressiva dos anos 1970, foi decidido descarte dessa poesia-retrato da subjetividade, isso não implica descaso pela reflexão sobre o sujeito. Justo o oposto. "Expulse a subjetividade, ela retorna a galope", disse certa vez Georges Poulet num texto sobre Roland Barthes. No caso de Sebastião, a rejeição de uma poesia cuja chave-mestra é a auto-expressão, desse eu todo-poderoso dos minidiários biográfico-geracionais, também parece ter acentuado uma proliferação de máscaras possíveis para esse meta-eu de seus poemas e acelerado a perseguição de uma outra figuração – nem puramente metafísica, nem só biográfica – para o sujeito lírico. Esta a direção do galope. Sobretudo em *Antilogia* (1979), *Isso*

não é aquilo (1982) e *Cortes/toques* (1988). Porque se até então o sujeito já era um dos motivos dominantes de seus textos, a configuração e a forma de problematização poéticas eram outras.

No primeiro livro de Sebatião Uchoa Leite, *Dez sonetos sem matéria* (1960), é na sua relação com o tempo que se procura configurar um sujeito poético. De um lado, próximo a um tempo que lhe serve de veste, tempo do seu silêncio, do seu sono, dos seus passos, versão prosaica de outro tempo, puro, eterno, que o "invade em sensação finita". De outro, desejo imperioso de ser, mesmo sabendo-se puro ensaio de tempo e nada. Daí a tentativa em paradoxo de capturar o tempo essencial no seu próprio fluxo – "Primas águas, abril, meu claro engano. / Sede imóvel, prendei o tempo. Ou dai-o / em dulçores, primícias do que é maio." –, ou por meio de um diálogo pessoal, intransferível – "Honra-me assim com teu sorriso duro / e jorra em mim com pressa de gargalo, tempo de meu silêncio enquanto falo". Interlocutor fugidio, duro, silencioso, o tempo escapa, filosoficamente, à captura, e, vaga agressiva, invade o sujeito e o impele, numa virada da virada, a figurá-lo. A ele, tempo; "Concreto verde, linha desigual, / curvas do pensamento e do desejo, / ruem vagas, o tempo é que é real".

Os exercícios poéticos empreendidos pelo poeta nos anos 1960, em *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço* e *Signo / gnosis e outros*, retomam, mas sob outra perspectiva, essa primeira tentativa, à beira da metafísica, de compreensão, via lírica, do sujeito". Fiz o que pude / para mudar de pele", lê-se, a certa altura, num dos *Dez exercícios*. De "metafísica" agora, aparentemente só a mesa de cantina que serve de cenário ao "Exercício numa mesa metafísica", poema que marca o abandono do uso sistemático da rima e da divisão em estrofes ("Mudei de rima / troquei a veste"), e, ao mesmo tempo, sugere uma virada prosaica no diálogo entre o sujeito – cujo "olho, *blasé*, ignora / o rio folclórico-metafísico" –, o tempo – agora às vezes traça, espelho, epitáfio, o ser – agora simplesmente sensação, ser de prosa, ficções de ser. Ou, como se lê no "Exercício numa mesa metafísica": "Em tudo um espírito erradio, mas / um ser engarrafado / com a própria liquidez / que toma a forma das coisas".

Espacializa-se o tempo – interessa "o que está em torno do eterno retorno" –, prosaíza-se a reflexão sobre o ser – "Ali vou eu". Passa-se, então, a pensar o sujeito na sua relação com um desenho, entre a geometria e o acaso, de cidade-essa "lâmina fria / cortando cômodas e suposições" (como a define o belo "Tempo fugit nº 2") – e com um eterno presente que impõe como marcas o movimento, a transformação e a consciência, por parte do eu lírico, da finitude, inclusive enquanto "ponto erradio", "ficção do ser". Daí as lápides com que se iniciam e concluem os *Dez exercícios*, por exemplo. Daí a pergunta que marca essa redefinição, plástica, de sujeito – não mais ser, mas figura: "Quantas figurações colho em meu dia?".

"Não me venham com metafísicas" é o título do segundo poema de *Antilogia*. Aviso prévio de que a paisagem poética agora tornou-se decididamente diversa. Venenos, enxofres, vermes, detritos, *faits divers*, monstros de toda ordem tomam a cena. Nada de diálogos sobre o ser e o tempo. Nada de primeiros motores, temores e tremores. Idéias-dentes, palavras-serpentes, um poeta-cria corvos & todo-intestinos, uma "V Internacional" que reúne, como amigos ocultos, drácula, nosferatu, frankestein, mr. hyde, jack, o estripador e o vampiro de dusseldorf dão agora as cartas. E a definição do sujeito dos poemas, marcada, de modo mais evidente, por essas máscaras ofídico-vampirescas, e, no fundo do quadro, em meio a uma linguagem poética extremamente econômica, por uma (auto)corrosão trabalhada em "nãos" e "antis" em "Gênero vitríolo", por exemplo, e por um hábil jogo de ironia e sombras em "Metassombro". As figurações mais nítidas do sujeito poético saem, aí, pois, desse repertório jornalístico-ficcional de terror, entre frankensteins e estripadores. E, enquanto o leitor se fixa em eus vampirescos que entram e saem de janelas, línguas que soltam cobras, o sujeito dessa (anti)lírica, fora de foco, "especula-se na meia sombra", aperta a mão do seu anti-eu.

"Os assassinatos apresentam suas pequenas diferenças e nuances de mérito, como as estátuas, as pinturas, os oratórios, os camafeus, os entalhos, ou qualquer outra coisa", listava De Quincey nas primeiras décadas do século XIX. Como as perseguições detetivescas,

poderia acrescentar, implicante, o sujeito dos poemas incluídos em *Isso não é aquilo.* E especular, em plena luz, sobre possíveis identidades entre um Sam Spade e um Pierre Rivière, por exemplo.

Não que Sebastião Uchoa Leite deixe de lado, neste livro, cobras, crimes e inscrições de w.c. como algumas das belas-artes. Pelo contrário. Passa a nuançá-los (como sugeria Thomas de Quincey) e catalogá-los mais sistematicamente de acordo com classes e métodos – vide Beatrice Cenci e seus pregos em "Métodos e estilos", os velhos crimes célebres de "Nostagia do topos", as diversas armas e seus diferentes usuários em "God bless América", o parricídio de Pierre de Rivière e o de uma jovem médica do Méier em "Crimes paralelos e textos". Mas acrescenta aos suspeitos e monstros já familiares nos seus textos figuras a rigor deles antitéticas: detetives, espiões, perseguidores. Não perseguidores quaisquer, está posto. O fotógrafo de *Blow up* ou Sam Spade. Mas cuja simples presença, em meio à selva demoníaca de Sebastião, ao universo anti-social, cruel, que lhe serve habitualmente de alicerce poético, parece fadada a inquietar.

Dessa forma, vem para o primeiro plano o que em *Antilogia* ficava no fundo do quadro: a tentativa de definição, via cisão, de uma identidade autocorrosiva secreta para o seu sujeito. Duelo particular que se espetacula riza, aos olhos do leitor, em *Isso não é aquilo,* via referências a estrelas de cinema ou do mundo do crime, figuras mais do que conhecidas pertencentes a um imaginário literário citadino corrente. E via tentativa de se estabelecerem cumplicidades possíveis entre imagens aparentemente de uma incompatibilidade radical, como as do detetive e do criminoso.

Ou, impasse ainda maior, entre a do poeta e a do detetive, a paixão crítica e a idéia fixa da ordem. A ponto de Walter Benjamin ter sugerido, em meio aos comentários sobre o *flâneur,* a impossibilidade de maior identificação com a figura do detetive por parte do poeta moderno, mesmo que involuntariamente, como *flâneur,* pudesse ele também se comportar por vezes como uma espécie de perseguidor de pistas e rastros. Daí, para ele, um Baudelaire só ter tomado, da literatura detetivesca, alguns elementos: a vítima, o crime, o assassino. Deixando

de fora o detetive, é claro." Falta o quarto elemento, aquele que permitiria ao intelecto penetrar nessa atmosfera grávida e saturada de paixão. Baudelaire não escreveu nenhuma história de detetive porque, devido a sua estrutura instintiva, teria sido impossível para ele a identificação com o detetive", comentava Benjamin em "A Paris do Segundo Império em Baudelaire" (in: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985). "O cálculo, o momento construtivo, estava nele junto ao elemento associal. E este, dado de modo total e completo à crueldade. Baudelaire foi um leitor demasiado perfeito de Sade para poder concorrer com Poe". Impossível para Baudelaire, possível para Sebastião Uchoa Leite. O que significa essa apropriação da máscara do detetive num poeta que mantém, sem dúvida, laços estreitos com a "tradição moderna", como é o caso de Sebastião? Não é o caso de redefinir aqui a "história de detetive". Mas de tentar perceber o sentido desse movimento de aproximação de detetives e criminosos a partir de *Isso não é aquilo*. Dessa figuração aparentemente bifronte para o sujeito. Ao fundo, igualdades secretas no desigual.

O impasse dessa identidade-em-cisão do sujeito retorna em *Cortes/toques*. E volta tematizada diretamente em pelo menos três ótimos textos: as versões de 1986 e 1987 de "A linha desigual" e "As relações perigosas", conjunto de notas sobre o filme *Black widow*. Nos três casos trata-se de pensar "o igual do desigual", "o fascínio símil da desigualdade", a "identidade secreta" do que deveria estar em confronto. Vias diversas para se compreender a necessidade de figurações em paradoxo para o sujeito na poesia de Sebastião". O não-herói busca / o seu negativo", lê-se, em dado momento, na sua "Mínima crítica", espécie de poética centrada não exatamente numa definição de poesia, mas do seu sujeito". Valéry risível", "joão cabral insólido", "infra-herói", "mais para o pó": sucedem-se as imagem, mas numa nota dó – a do paradoxo. Capaz de sugerir, num poema como "Um olho que olha pra dentro", auto-ironia belíssima para um poeta que já se definira, à maneira de Emily Dickinson, com um "não sou ninguém" em *Antilogia*. Pois, passando-se do "rabo de olho", do livro de 1979, e do "olho de vidro", de *Isso não é aquilo*, para um olho-

Biblioteca Universitária
UFSC

que-olha-pra-dentro, e modificados os limites do quadro, torna-se possível duvidar da negação, e da imagem de sujeito dela gêmea, e substituí-la por uma interrogação: "Imaginem um círculo menor / onde não se veriam mais / todos os ângulos; / como saberia o herói detetive /se havia ou não alguém?". Uma talvez resposta: ainda outra dobra no seu (anti)sujeito. Nessa figura que, à maneira de *Spirit*, é muitas (nas suas várias redefinições) e uma só (na persistente capacidade de auto-ironia).

3 Uma discreta cirurgia da flor

Quem fala na poesia de Orides Fontela? Duas respostas possíveis a um primeiro olhar. Chama a atenção, de cara, sua preferência por infinitivos, indeterminações, substantivos abstratos ou nomes referentes a elementos inanimados ou de alguma forma inusuais como agentes da ação verbal. Preferência tão nítida que às vezes se pensa até ser bem menor do que na realidade é o número de poemas que têm uma primeira pessoa verbal como sujeito.

Mesmo nesses casos, no entanto, não faltam ambigüidades. Com a troca da primeira para a terceira pessoa num poema como "Desafio", de *Transposição* (1969). Observe-se o texto: "Contra as flores que vivo / contra os limites / contra a aparência a atenção pura / constrói um campo sem mais jardins / que a essência". Logo no primeiro verso um eu que, mesmo oculto, tem oponentes insólitos: flores, limites, a aparência. Antagonismo resolvido, já em terceira pessoa, por uma abstração: a atenção pura. Capaz, por seu turno, de construir um campo, diverso deste vivido por esse sujeito (oculto) inicial, sem jardim, só essência. No caso de "Desafio", então, o abandono do "eu" em prol do outro sujeito, "a atenção pura", obedece à oposição entre aparência e essência que estrutura o poema e ao movimento em direção ao essencial que parece resolvê-la ao final.

Nem sempre com sujeitos cambiantes, no caso desses poemas em que se utiliza a primeira pessoa verbal, há ainda outro ponto a observar. Trata-se da área semântica a que pertencem os verbos que têm como sujeitos esses "eus" explícitos. São sobretudo verbos que

Biblioteca Universitária
UFSC

indicam desconstrução, destruição, caça. Os exemplos são muitos. Alguns deles referem-se à espera, à mira de um sujeito caçador. "Reteso o arco e o sonho /espero: /nada mais é preciso", lê-se numa das odes de *Alba* (1983). "Miro e disparo: o a / o aí / o alvo", assim encerra-se "Alvo", de *Helianto* (1973). Por vezes e já de captura, morte, que se fala. Como em "Rosa", de *Transposição*: "Eu assassinei o nome / da flor", "Eu assassinei a palavra / e tenho as mãos vivas em sangue". Como em "Caça", poema incluído em *Alba*: "Colher a coisa / que, apreendida / rende-se? / Não: desnatura-se / ao nosso ato... / Ou foge". Em "Caça" sugere-se, pois, um dos movimentos mais característicos desse eu lírico que brinca quebrando o brinquedo, colhe, desnaturando, o objeto: a desmontagem, o fracionamento. "Da flor tiro as / várias / vestes / as sépalas e as / pétalas / – proteções e / ornamentos": esta a descrição detalhada de uma escrita que também se define como despetalamento em "Botânica", de *Rosácea* (1986).

Não é de estranhar, então, que, a certa altura, o sujeito lírico tome a máscara de "Penélope" em *Alba:* "O que faço des / faço / o que vivo des / vivo / o que amo des / amo / (meu "sim" traz o "não" / no seio)". Ora Diana, espécie de sujeito oculto mítico dos poemas de caça, com arcos tesos, mira pronta, capturas; ora explícita Penélope tecendo e desfazendo logo depois objetos necessariamente inconclusos, sempre em processo de desmontagem: essa a mascarada que se ensaia nesses poemas em primeira pessoa de Orides Fontela. E que sugere uma definição, em duas trilhas, da escrita poética. De saída, como quebra do "sentido essencial" das coisas, pertencente necessariamente ao âmbito do inexpresso. E, dada a destruição, a decepção inevitável que envolveria a palavra, figura-se a poesia como um processo de sucessivas e também inevitáveis dissecções. O que explica, do ponto de vista metafórico, a recorrência da imagem da flor, em especial da rosa, das "Sépalas e pétalas"; e, do ponto de vista da composição poética, a importância do fragmento e de certo estilhaçamento verbal na estruturação – tantas vezes em pétalas – do poema.

Parece acontecer, no percurso poético de Orides Fontela, coisa semelhante à que descreve um poema de Murilo Mendes dos anos 1940, "Idéias rosas": "Minhas idéias abstratas / De tanto as tocar, tornaram-se concretas / São rosas familiares". E, como no texto de Murilo, essa poesia também se deixar percorrer por uma espécie de nostalgia da abstração. Os últimos versos de "Idéias rosas" poderiam mesmo ser lidos como motes secretos possíveis do processo de criação literária de Orides: "Rosas! Rosas! / Quem me dera que houvesse / Rosas abstratas para mim". Desejo de abstração que explica em parte a resistência à figuração explícita do sujeito lírico. Seu lugar mais constante, na poesia de Orides, parece ser mesmo entre parênteses. Meio fora da mira do leitor. O que abre caminho, em certo sentido, para alguns poetas descritivos excelentes. Como "Caramujo" (de *Transposição*), espécie de exercício de atenção quase microscópica voltada para pequenas superfícies – "A superfície / suave convexa / não revela seu dentro: /apenas brilha", como "Antártida" (de *Alba*), aproximação propositadamente plástica, movida a repetições, impossibilidades, brancos:

> O campo branco (nenhum mapa) intenso
>
> Os passos consomem-se
> o espaço introverte-se
> branco branco
>
> asséptico
> absoluto.
>
> Norte nenhum
> noite nenhuma
> – branco sobre
> – o branco.

Como "Vigília" (também de *Alba*), onde o alvo da descrição não é mais propriamente um objeto, mesmo que se fale aí de pássaros, e sim de uma tensão, uma espera – "Momento / pleno: / pássaro vivo / atento a".

Mas há um certo grupo de objetos – a estrela, a fonte, o espelho, o pássaro (não propriamente a sua vigília), o cristal, a flor, a rosa – que não funcionam apenas como referentes para possíveis descrições, mas como marcos, nomes cujo sentido se tenta precisar aos poucos, e que constituem uma espécie de repertório metafórico-vocabular próprio, campo imaginário com delimitação toda particular no trabalho de Orides Fontela. Nomes que, não é difícil perceber, tendem a respeitar um movimento de abstração característico. Basta lembrar a retomada, por Orides, das "Treze maneiras de olhar para um melro", de Wallace Steves, nos seus "Sete poemas do pássaro" em *Helianto*. Aí o que importa não são mais melros ou paisagens outonais. Não se especifica mais a espécie de pássaro de que se trata no poema, tampouco se observam, neste caso, vigílias, movimentos, sombra, fala-se unicamente de um pássaro reto, definitivo, que, a um passo do símbolo, "nos vive", "arquiteta o real é o real mesmo".

Neste grupo de nomes e imagens não deixa de ser curiosa, em certa medida, a inclusão da rosa. Não apenas flor, como seria de esperar, mas uma forma específica, distinta, particularmente petalada, de flor. O que, no entanto, não significa que seja propriamente de uma rosa rosa que se fala aí. Acontece com as rosas e rosáceas de Orides um pouco o que se dá com a "Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!" a quem se dirige o eu lírico de "To the rose upon the rood of time", de Yeats. Se, por um lado, no poema de Yeats, a todo instante se sugerem aproximações ("Come near me, while I sing the ancient ways", "Come near, that no more blinded by man's fate, / I find (...) / Eternal beauty wandering on her way"), no momento mesmo que em que esse impulso parece se intensificar ("Come near, come near, come near"), quebram-se o verso e a aproximação num travessão seguido de uma nova demarcação de distâncias: "Ah, leave me still / A little space for the rose-breath to fill!". Atração e afastamento que também marcam a perspectiva – meio à distância – de que se arma a rosa na poesia se Orides Fontela.

É como um dos termos de alguma relação de analogia que se figura, a princípio, a rosa em *Transposição*, primeiro livro de Orides.

Em comparação, portanto. Com a impressão de distância em "Sensação": "Vejo cantar o pássaro e através / da percepção mais densa / ouso abrir-se a distância / como rosa em silêncio". Como um céu avermelhado em "Vermelho", texto composto como jogo poético-cromático de simetrias: "Tensão da rosa em / sábia maturidade / vermelho céu contido / no máximo horizonte. / Tensão de horizonte em / vermelho rosa transposto / sábia rosa em seu / maduro silêncio".

Em *Helianto*, não é bem de rosas, mas de sua ausência, que se trata. De uma rosa que não é flor, mas figura, vitral, em "Rosácea": "Rosa/ não rosa: arquitetura / conforma do possível". De um leque que se abre como "anti-rosa" em " Poemas do leque". Ou, como se detalha em "A rosa (atualmente)", a questão não é a rosa rosa: A rosa reta / não a rosa / rosa / rosa de raiva / não a rara / rosa / rosa de plástico / não a plástica / rosa". Da rosa mesma, o que se diz? O silêncio, a ausência, "inúteis o perfume / e a cor", "inútil mesmo a forma", "inútil mesmo a rosa". "Na rosa basta o ser", sintetiza-se em "Repouso", "nele tudo descansa". De um lado, rosáceas anti-rosa em leque, objetos em forma de rosa; de outro, a dificuldade de figuração da flor.

"Come near", parecem dizer alguns poemas de *Alba* e *Rosácea* e essa rosa-meta. E narra-se o esforço de "transfiguração" num poema como "Composição" (de *Alba*): "Compor transpor / até / a rosa única /– múltiplo / espanto". Trata-se aí não de pétalas, hastes, cor. Mas de uma certa essência da rosa, única, ao mesmo tempo imagem e abstração. Já num poema como "Rosa (II)" (de *Alba*) parece crescer a aproximação à rosa rosa, da qual se exibem agora perfume e pétala: "Doce perfume des / falecente, rosa / mais-que-perfeita: solta / em vôo / puro. // Doces pétalas vivas". E, num dos pequenos fragmentos que compõem "Rosas" (de *Rosácea*), acrescenta-se ao esboço da rosa a cor: "As rosas / (brancas) / as claras rosas / calam-se / e floresce o silêncio".

"Ah, deixe-me algum espaço": acrescenta-se quase de imediato em meio a essas aproximações (cheiro, forma, cor) da rosa. Por fim, volta-se o silêncio, o que floresce é, na verdade, a ausência da "rosa única", da "presença profunda" da flor. Tensão entre silêncio e pa-

lavra, o branco e a figuração, presente não só nesse ensaios de rosa, mas em toda a poesia de Orides. E, aliás, tematizada reiteradamente por ela, como já observou Antonio Candido no texto que serve de "orelha" à sua poesia reunida no volume *Trevo*. É como se a sensação, a certeza de um sentido sempre em fuga, ao mesmo tempo impelisse e travasse figurações. O que no caso da rosa, no entanto, não deixa de ter uma bela contraparte.

Porque se a rosa como figura, imagem particular, tende a ver seus contornos dissolvidos no silêncio, no branco da página, alguma coisa da rosa informa, discretamente, quase sem que se perceba, a estruturação mesma dos poemas, o talhe petalado que assume o texto lírico de Orides Fontela. O que aproxima as suas diversas "maneiras de olhar para a rosa" das de uma autora portuguesa contemporânea, Maria Velho da Costa, em especial num livro de 1978, *Da rosa fixa*.

Nesse livro, que reúne 214 textos breves, muitas vezes enigmáticos, onde a rosa só surge em alguns momentos, inesperados, quase uma ausência, o mais importante é que, aí, rosa funciona como *imago* mesma da escrita de Maria Velho da Costa. De uma prosa fragmentária, afiada, metafórica, em que, segundo se lê, "se pode gritar ou silenciar ou laminar uma pétala muito tênue e olorosa". Laminação que, no caso de Orides Fontela, também acaba por marcar a escrita poética que a opera. Daí um poema como "Termo", o último de *Helianto*, literalmente despetalar-se, permitindo tanto uma leitura vertical, interna a cada "pétala" ("Desprende-se a seta / aprende-se o tempo", "alvo alcançado / flor colhida"), quanto outra, regular, linear, que configuraria ligações bem diversas ("Desprende-se a seta / alvo alcançado", "aprende-se o tempo / flor colhida"), vaivém realizado em meio à repetição de um "é tudo", que funciona como eixo gráfico para as várias linhas-pétalas distribuídas ao longo do texto. Daí a quantidade de poemas-em-fragmentos que se sucedem no trabalho de Orides. Como "Questões" e "Sede" em *Transposição*, "Tela" e "Figuras", em *Helianto*, "Silêncio" e "Rio (II)" em *Alba*, ou "A loja (de relógios)" em *Rosácea*. Como o belo, conciso, "Poemas do leque", em que, em meio a um uso hábil do verso curto e dos parênteses e

dois pontos, abre-se, aos poucos, um leque e tematiza-se, sem alarde, nesse movimento, o modo como se tramam, aí, a rosa e uma forma lacerada de expressão. Trama poética que, quase limite, silêncio, na imprevisibilidade seca do fragmento, na paciência armada de Orides Fontela, vira por vezes pétala, lâmina, seta.

4 As viagens se fazem para dentro

Este título é, na verdade, a citação de Henry Miller que serve de epígrafe à segunda parte – "Geografia pessoal" – de *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, de José Paulo Paes. E tanto a interiorização sugerida pela citação quanto o acréscimo da etiqueta "Pessoal" ao nome da secção de viagens do livro indicam desacordo decisivo com relação ao movimento característico das aventuras turísticas: para fora, itinerários previsíveis, impessoais, muitas fotos & *recuerdos* do que se viu de passagem. Por outro lado, esse "para dentro" e esse "pessoal" beiram um jogo de contrários. Porque, num procedimento característico ao escritor e à sua paixão pelos epitáfios – lembre-se, nessa linha, a sugestão de agonia ("Salve(-se) o ano novo") que abre *Calendário perplexo* (1983), a "Lápide para um poeta oficial" e o "Necrológico do civil desconhecido" ("Seu nome? Ninguém lembra") com que se inicia *Meia palavra* (1973), o "Epitáfio para um banqueiro" e o ótimo "O suicida ou Descartes às avessas" ("cogito / ergo / pum!") de *Anatomias* (1967) – o novo livro já sugere lápides desde o título (*A poesia está morta*), e inclui num "aviso de inexistência", logo na primeira parte ("Olho no umbigo"), o mesmo "pessoal" que qualificaria mais adiante sua "geográfica". Viagem "para dentro" de quem, então, se "josé paulo paes parece nunca ter existido / nem eu", como se lê em "Acima de qualquer suspeita", se não há interiores e "o poema é o autor do poeta", é o "seu último heteronômio"? Metódica corrosão, parece necessário dissolverem-se primeiro subjetividades ingênuas, sujeitos pessoais e intransferíveis, para só depois passar-se às suas histórias e viagens.

Quanto ao turismo às avessas, porém, já fora tematizado diretamente antes por José Paulo Paes. Lembre-se, nesse sentido, o poema "Antiturística", incluído num de seus melhores livros (ao lado de *Ana-*

tomias): o *Meia palavra.* Mas de que se fala nessa "Antiturística"? De um trajeto sem guia, mapa, bens e marcos obrigatórios. Ao contrário do que se faz na "Geográfica pessoal", não se trata, porém, aí, de listar cidades e, mencionado ao menos um aspecto do que têm de cartão-postal, desmontá-lo, e a algumas glosas à "prosa turística", num mesmo movimento. Em "Antiturística" não se procura compor "uma coleção sarcástica de cartões postais" (como define Rodrigo Naves a secção geográfica de *A poesia está morta*) para corroê-la com "pequenos venenos" em vinte e três pacotinhos. O poema dos anos 1970 trabalha, não com reconstrução e desmontagem, como na "Geográfica pessoal", mas simplesmente com a negação, o que já se explicita, aliás, no "anti" do título.

E é com "ins", "nenhuns", "sens" e "nuncas" que se (in) define em "Antiturística" a viagem: "sem olhos / por cima do ombro", "miragem nenhuma / nenhum escombro", "na mala (vala / incomum) só um / bem: o sem/ o nem o nada", "o nunca/ mapa a sempre estrada". Mas marcar como lugar incomum a viagem não parece encerrar a questão para um poeta movido justamente a lugares-comuns, *ready-made* e humor. Daí o retorno a uma antiturística em *A poesia está morta mas juro que não fui eu.*

É como se o poeta retomasse o mesmo motivo, mas agora de modo um pouco menos elíptico, não mais com a supressão propositada do lugar-comum, a precisão fria do belo "Antiturística", mas, em diálogo direto com a poesia e a prosa de viagem dos modernistas, em especial, ao que parece, com o *Pathé Baby* (1926), de Alcântara Machado, deixando que clichês e cartões-postais reapareçam na série "Geográfica pessoal" para, num movimento entre o terno e o perverso ("Aceito meu inferno, mas falo do meu céu"), desmontá-los *em presença.* "O humor", comentava Luigi Pirandello num texto da virada do século XIX, "devido ao seu processo íntimo, especial, essencial, *decompõe* inevitavelmente, desordena, desafina". Daí a eficácia dessa presença turística, dessas referências a monumentos, museus, ruínas, catacumbas e tulipas, em contraste com o modo irônico com que as apresenta o poema,

com uma espécie de segunda voz, desafinada, que parece interrogar, incansavelmente, esse rastro de *souvenirs*.

O propósito? Parece ser desordená-los um a um, quadro a quadro. Como se, no interior de cada poema desta série de José Paulo Paes, se condensasse, em comentários breves, o processo de desconstrução da viagem, e das formas de registrá-las, operado graficamente por Paim em *Pathé Baby* numa sucessão de quadros quase idênticos – com uma tela em que se vêem cenas típicas de cada cidade percorrida e um mesmo quarteto encarregado do fundo musical da fita –, mas que vão, aos poucos, e de modo cômico, desordenando-se por completo – com os músicos do quarteto cochilando e abandonando, entediados, seus postos, até que, na última carta-sessão, resta apenas o violoncelista, exausto, com a cabeça encostada ao instrumento enquanto na tela persistem uma imagem de Toledo e uma legenda impressa ao avesso: "En esta ciudad están prohibidas la mendicidad e la blasfemia". No caso de "Geográfica pessoal", a orquestra desafinando o quadro é a própria dicção poética, que incorpora roteiros turístico-sentimentais, mais para inverter-lhes o sentido, fechar a mala postal, impossibilitar o *recuerdo*.

Às vezes roubam-se a máscara e a voz do guia oficial, como em "British Museum": "voltem por favor dentro de alguns anos // a essa altura deus todo-poderoso já terá sido certamente incorporado à nossa coleção de antigüidades orientais". Mas a obediência à fórmula polida e previsível com que funcionários de museus costumam dirigir-se aos visitantes indica, de fato, a obsessão totalizadora, enciclopédica, que envolve as próprias idéias de museu e coleção. E que costuma orientar, igualmente, o olhar ávido do turista aprendiz.

Às vezes o ponto turístico vê desaparecer de repente o seu sentido habitual para servir unicamente de cenário a uma rápida fantasia à maneira de Borges, como em "Mosteiro dos Jerônimos": "os restos mortais de Luís de Camões não estão / nunca estiveram aqui / foram secretamente sepultados no cemitério dos / prazeres sob o heterônimo de Fernando Pessoa". Às vezes o que parece simples monu-

mento arquitetônico funciona como elemento detonador de um amargo jogo de correspondências, como em "Pisa: a torre": "em vão te inclinas pedagogicamente / o mundo jamais compreenderá a obliqüidade dos bêbados / ou o mergulho dos suicidas". Os marcos, os roteiros obrigatórios estão lá. Basta folhear a "Geográfica pessoal" para ver. Mas há sempre algum mínimo traço que bloqueia o envio tranqüilo do possível postal. É, aliás, a história de sucessivos assassinatos de postais que se parece contar, com palavras medidas, aí. Assassinatos perpetrados, em certos casos, graças a uma simples interrogação. Vide "Amsterdam by day": "o mundo foi feito / para culminar / num cartão-postal / mas / (papoula endoidecida) / e rosto de van gogh?".

Inversões na regra do jogo turístico que se, por um lado, apontam uma constante na poesia de José Paulo Paes – o humor –, lembram outras inversões e revisões, como o projeto de releitura de lugares-comuns na história social do país que já orientava um trabalho bem antigo seu, as *Novas cartas chilenas* (1954); por outro lado, e de modo bem explícito, parecem figurar na sua linguagem literária peculiar algumas reflexões críticas do escritor a respeito da poética modernista. Num ensaio como "Cinco livros do Modernismo brasileiro" (cf. revista *Estudos Avançados*, São Paulo, IEA/USP, v. 2, n. 3. set./dez.1988), por exemplo, chega-se, em alguns momentos, a ter a sensação de que, via Oswald, Mário de Andrade e Alcântara Machado, e revendo seus "principais artigos de fé", é, em parte sua própria poética ("conciso? com siso – prolixo? pro lixo") que José Paulo Paes esboça aí.

Quando chama a atenção para o interesse que assumem nos anos 1920 o prosaico, o antiliterário, o lugar-comum, para a capacidade de Oswald de Andrade de "fazer do cotidiano o espaço da novidade", de "ver o já-visto como nunca-visto", parece estar sublinhando sua própria preocupação com as muitas formas e idéias fixas (*topoi*, datas, paisagens, provérbios, citações) que tenta descristalizar em poemas geralmente elípticos, humorísticos. Explica-se, pois, nessa linha, como o diálogo terno com a "poética modernista", um texto como a elegia bibliográfica dedicada a Oswald em *A poesia está morta mais juro que não fui eu*, assim como o lamento irônico que a percorre: "agora / por dá cá aquela

palha / muitos invocam o teu nome / em vão / sem nenhum amor / e / o que é pior: / sem nenhum humor". Elegia compreensível pela identificação com tantos de seus "artigos de fé", lamento ligado à percepção da distância inevitável com que os observa nesse momento.

Distância tão terna que, no caso de um Oswald de Andrade, vira uma elegia; distância tão crítica que, no caso do velho guia-múndi, cheio de fontanas de treve, museus e negócios, dos que viajam "para fora", motiva mais de uma antiturística. Tão "anti", tão distanciadas, pode parecer até ao leitor de *A poesia está morta* que há por lá um sujeito-sabe-tudo, rindo, superior, de gente que é "só o que passa". Suprimam-se, todavia, o "sabe-tudo" e o "superior". Pois, se, de saída, falava-se, sem qualquer auto-complacência, de um "incerto" e talvez "inexistente" josé paulo paes (cf. "Acima de qualquer suspeita"), na própria "Geográfica pessoal" não se dá muita margem a possíveis hipertrofias de um sujeito supercrítico. Dá-se justo o oposto. E, invertendo o velho *ubi sunt* num poema de retorno à cidade natal, "Taquaritinga", não há mais Taquaratinga que não há mais, a cidade está lá, com suas pedras, ruas e fontes, o sujeito – *ubi sum*? – é que não pode mais vê-las, nem tem mais sede. E "agora nem as pedras o conhecem". O sujeito que figura essa geografia pessoal, ele sim é que se sabe incerto – "EU? / UE?".

5 À maneira de

Em Jorge Guillén chama-se aos poemas, que retomam, homenageiam ou dialogam diretamente com outros textos ou autores, de "À margem de"... E há um "À margem de Safo", um "À margem de Sêneca", do "Poema do Cid", de Po Chu-I, de Góngora, de Thoreau e mais. Em João Cabral de Melo Neto os textos-comentários não costumam, ao contrário dos de Guillén, deixar que, entre aspas, estes de que tratam tenham muita presença "em bruto", literal no interior do comentário. Eles são, em geral, objetos de uma descrição crítica no poema. É isso. Esta a homenagem, que é sobretudo exercício da própria linguagem, perceptível na maior parte dos poemas de *Museu de tudo* e numa secção como "Linguagens alheias", de *Agrestes*. Já em

Manuel Bandeira, se há os "poemas *sobre*", como "Variações sobre o nome de Mário de Andrade", e os "*tirados de*", como "Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga", há, no *Mafuá do malungo*, toda uma parte em que se fala de poetas – Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt, E. E. Cummings –, mas mimetizando humoristicamente suas imagens, modos característicos de pontuação e composição como forma terno-irônica de compreendê-los, pastichando-os. Não há secções como essas "À margem de"..., "Linguagens alheias", "À maneira de", assim tais e quais, em *Viagem de trem*, segundo livro de poemas de Alcides Villaça. São, no entanto, mais até do que nessas secções explicitamente dedicadas à linguagem alheia, a estética da homenagem e a (ana)lógica do pastiche que dão a trilha e as cartas na poesia de Villaça.

Não se trata, evidentemente, de marca registrada sua. Lembrem-se, nesse sentido, as retomadas de Sartre, Sterne ou das *Mil e uma noites* em algumas narrativas de John Barth, ou, no Brasil, um bom romance como *Em liberdade*, de Silviano Santiago, montado em diálogo direto com as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, ou um conto como "Labaredas nas trevas", de Rubem Fonseca (publicado a 9 de abril de 1989 na *Folha de S.Paulo*), que, apresentando-se como suposto diário de Joseph Conrad, é, na verdade, uma tentativa de compreensão, via pastiche, de sua prosa. Lembre-se, ainda, noutra forma de expressão – a fotografia –, de um Vincent Leo e de seus trabalhos "à margem de" Robert Frank. A operação é a seguinte: cortam-se reprodução de fotos dos anos 1950 incluídas no livro *The americans* (1950), de Frank, para colá-las, obedecendo a disposição diversa, e em conjunto singular, em algum suporte, refotografá-las, assim, logo em seguida. A fotografia de Leo resulta, então, de um processo de dupla aproximação de Robert Frank. De um lado, de suas fotos de três décadas atrás; de outro, de seus trabalhos dos anos 1970, pautados em colagens de fotos quase idênticas ou em série – vide "Bonjour maestro" (1974) ou "Mabou, Winter" (1977). Homenagem dupla – à forma mais recente de composição (a série, a montagem) e a alguns temas antigos – é o que marca, portanto, essa apropriação de Robert Frank por Vincent Leo no início

da década de 1980. É de algo semelhante que tenta se aproximar, a seu modo, e com bem menor violência nos cortes, Alcides Villaça ao tomar Carlos Drummond de Andrade como interlocutor "à maneira de" quem configura o seu *Viagem de trem.*

É o próprio poeta, por sinal, que sugere "filiações" (estilístico-temáticas) ao encerrar o livro com uma "fantasia biográfica para Carlos Drummond de Andrade", "O filho do fazendeiro". E já aí, nessa miscelânea de motivos drummondianos e homenagem, explicita-se impasse que em parte dilui a releitura de Drummond pela poesia de Alcides Villaça, em parte trava a sua própria dicção poética, a configuração de um sujeito lírico fora da sombra de possíveis homenageados. O que se observa em "O filho do fazendeiro"? Uma espécie de explicação a mais, talvez já por demais repetida, do tema do "filho pródigo". E, não contente em reiterá-la, e narrar como história contínua o que, na poesia de Drummond, se processa em vaivém, em retornos e quebras, Alcides Villaça se permite, ainda, resolver ambigüidades e silêncios propositados num *happy end* sem dúvidas. O pai abençoa o filho e descansa em definitivo: esta a solução final da "fantasia biográfica". "Senti que me perdoava porém nada dizia": isso é o que se lê na "Viagem na Família" de Drummond, em *José.* Desvio significativo: no sentido da conciliação, da bênção paterna. Como se coubesse ao Villaça, leitor de Drummond, resolver o que, nele, é de fato busca incessante, impossibilidade, história inconclusa.

Com a solução emprestada por Villaça, o próprio tema do filho pródigo parece perder a razão de ser. Daí, ao retomá-lo em *Viagem de trem*, perder-se, de saída, a revolta, o que poderia haver de "pródigo" nesse sujeito que tenta deter, via poesia, o fio da infância. Daí a dificuldade de o sujeito dos poemas de *Viagem de trem* sair da frente do espelho, deixar a moldura pré-fixada da janela. Se não há conflito a resolver, se só há conciliações, a volta à infância vira uma espécie de olhada domingueira, sem compromisso, em algum velho álbum de retratos. E, barreira curiosa, observando-se os poemas de Villaça, é como se o trabalho poético resistisse a tanto endosso. Atravancado de homenagens, de soluções alheias, parece difícil figurar-se, no seu

texto, um sujeito ou uma dicção poética própria. Difícil sobretudo "movimentá-los", e aumentar sua nitidez num "chão de espelhos", sem algum tipo de negação, sem certa crueldade, sem cortes.

O problema parece vir do próprio modo de compreender o diálogo poético – via homenagem, via pastiche – com linguagens alheias por parte de Villaça. Parece haver, no que se refere a Drummond, uma des-historicização equivocada do percurso poético de seu "pastichado". Daí o que é conquista, o que tem um sentido particular neste ou naquele momento preciso da obra subitamente se atemporalizar. Como se estivesse estado sempre lá. Não resultasse de uma trajetória, não tivesse história ou não estivesse ligado a um esforço técnico ou de autocompreensão determinado. Atemporalização que permite a Villaça, na construção do seu "menino antigo", deixar de lado os "Eta vida besta, meu Deus" com que a poesia de Drummond se referia, impiedosa, a tempo e aos cenários de infância, sobretudo nos primeiros livros. *Viagem de trem* tenta calcar seus retornos no Drummond pós-*Boitempo*, numa visão menos corrosiva da vida de menino. O "menino" de Villaça, aliás, já aparece sob o signo da conciliação, apanhando das mãos da irmã-Penélope o novelo, fio da história.

Sem negações, sem maiores véus, no entanto, fica difícil para esse sujeito-em-retorno impulsionar o texto para fora de si. "Pergunto se cai de mim / toda estação – enquanto / lá fora o trem descarrega ritmos", lê-se em "Velha estação". Pergunta que, no entanto, parece percorrer todo o livro. Não é à toa, nesse sentido, que a imagem privilegiada do título – a do trem –, ligada a paradas, desvios, estações, a um tempo que passa irreversivelmente, se veja, na verdade, posta em segundo plano (ou "lá fora"), ao fundo de um quadro em que os elementos dominantes são o fio, com sua idéia de continuidade, a janela, com seu enquadramento previsível do olhar, e o espelho, em que se aprisiona um sujeito que a todo momento se olha, que vê o próprio rosto passando à sua frente sem parar. Clausura especular que poderia ter sido quebrada se o tempo-trem não se tivesse substituído por "praças do mesmo" e "fantasias conciliatórias". Não há percurso "rastroatrás" do que já se pensa ter encontrado previamente.

Por isso, talvez, alguns dos melhores poemas de *Viagem de trem* – como "Arrebol" (este em diálogo bem mais sutil com o Cabral de "Tecendo a manhã"), "Quem é?", "Última edição" – sejam justo os que buscam outras janelas, os que fogem à repetição bem comportada, didática, de achados e motivos drummondianos, e, mesmo centrados numa subjetividade que se observa atentamente, essa observação se faz figurando o próprio telescópio. Nesses momentos quebra-se de algum modo o impasse – de um sujeito que não sai de si, nem de um "sonho feliz de passado" – que emperra o trabalho poético de Alcides Villaça. Em particular num poema como "O inquilino", em que os espelhos persecutórios de sempre e certa paixão por simetrias e jogos binários encontram súbita contraparte no tempo verbal dominante, numa espécie de presente constante. O que cria a possibilidade de uma leitura dupla do poema: como registro cuidado do cotidiano, como pista para uma leitura e uma poética.

Arrumam-se e desarrumam-se objetos caseiros, mencionam-se espelho, janela, torneiras, fala-se de desgaste e envelhecimento e, por fim, notifica-se o leitor: "Não falo de utensílios a domar / que recusam nomes e preferem – (com os ratos da casa) – viver de sobras e caminhos pessoais. / Cruzem nos sonhos os porões-fantasmas". Nada de explicações a mais por aqui. Cabe ao leitor mover-se aí entre lacunas e silêncios, em meio à lista de oposições (entre memória e dia-a-dia, composição cuidada e cenário prosaico, porões-fantasmas e utensílios domésticos, espelho e um "eu" capaz de afastar-se um pouco dele) que parece acompanhar o trato de leitura / inquilinato. Trato que amplia decisivamente a mobilidade desse eu lírico em geral preso à máscara (emprestada) de menino antigo e ao desejo da homenagem à tradição literária que o habita. Num poema como "O inquilino", ao se aperceber de modo mais intenso de um interlocutor silencioso, de um outro que o observa de fora do espelho, amplia-se o campo possível de figuração de texto lírico e de seu sujeito. De um eu lírico que, exatamente quando se anuncia como também "inquilino" – de motivos, técnicas, dicções literárias, de um lado; de imagens e fantasmas que se pretendem singulares, podendo ser pura *imitatio* de ou-

tro –, é que parece capaz de encontrar alguma saída para a *tender trap* especular tantas vezes armada pela culto ao pastiche, tantas vezes apta a paralisá-lo.

6 Escrever com tesoura

Uma capa de livro, para começar. Aliás, capa e contracapa da primeira edição, de 1981, de *Lago, montanha*, idealizadas pelo próprio Francisco Alvim. Começo interessado, é claro. Parte da idéia de que, na rigorosa simplicidade dessas duas sugestões, quase que exclusivamente cromáticas, de imagens contíguas de um lago e de uma montanha, se pode enxergar, além disso, uma pista pictórica, fornecida meio por acaso pelo próprio escritor, para a compreensão do seu processo de composição e de sua dicção poética característica.

Em primeiro lugar, pois, a capa. Além das palavras do título e do nome do autor escritos, ao que parece, a *pilot*, o que se vê nela? Sobre um fundo claro, vêem-se apenas duas manchas incertamente retangulares, que são simples traços horizontais feitos com lápis-cera. Campos isolados por um intervalo nítido, em que cabe até o título do livro, simétricos, apesar do aspecto de coisa feita ao acaso, pouco espalhados pelo papel e diversos apenas na cor: o de cima azul, embaixo o verde. Distribuição de cores que repete a das palavras do título: lago escrito em azul, montanha em verde. A sensação inicial é que se está diante de uma capa acintosamente *naïve*. De que a reiterada associação de tais cores a tais nomes é dispensável. Quem não associaria azul a água, a lago, e não remeteria, por conta própria, o verde à montanha do título? De fato a simplicidade da capa chama a atenção. Mas talvez não haja aí tanta ingenuidade assim. Vire-se então o livro. O que há na contracapa? Quadro a rigor tão simples quanto o anterior? Só que, agora, os campos coloridos não estão simetricamente soltos na folha. Criou-se uma espécie de cena para eles. Traços mais finos, regulares, horizontais, configuram duas regiões separadas por uma quase diagonal cortada com *pilot*: de um lado, uma montanha verde, de outro, lago e céu com pequenas variações no azul. Ao con-

trário da capa, em que o título dá lugar à singularização cromático-verbal dos dois elementos que o compõem, num esboço a lápis-cêra e *pilot*, de poema visual, na contracapa encena-se uma relação paisagística entre eles. De um lado, nomes, imagens, campos cromáticos, com "voz" própria, soltos na página, dotados de certa abstração. De outro, submetidos a um olhar que, a partir de um ângulo determinado, opera seu discreto enquadramento como elementos de uma cena vazia, muda, de uma paisagem que é pura ausência, fora esses esboços de lago, céu, montanha. Mas que, com uma simples linha verde, os põe "em relação". Figura, encerra, o que antes se definira como sugestão cromática.

Detalhe de dois elementos significativos na capa; representação paisagística, com duas cores e intensidades diversas, na contracapa. Nada de ingenuidades, portanto. Pelo contrário. Observa-se, neste caso, como se empreende, com incrível economia de meios expressivos, uma espécie de exposição gráfica de duas atitudes literárias peculiares à escrita de Francisco Alvim: a teatralização da voz lírica e a descrição cuidada, o recorte preciso de detalhes. E não é difícil perceber, ao longo dos seis livros que compõem suas *Poesias reunidas*, o trabalho paralelo com essas duas formas de composição poética, o texto descritivo, por vezes próximo ao de certos textos de um William Carlos Williams e ao de alguns poemas de João Cabral de Melo Neto; a teatralização – a princípio interna a alguns textos, aos poucos ganhando terreno, multiplicando-se as vozes e autonomizando-se as falas, que passam a funcionar como poemas breves, singulares, mas partes de uma espécie de grande "Noite de Valpurgis" reencenada, cada vez com um número maior de personagens, a cada novo livro de Francisco Alvim. Talvez, no entanto, teatralização e descrição; cenas, pequenos relatos; falas, detalhes não sigam trilhas tão autônomas assim em sua poesia. E obedeçam a um mesmo momento de desmetaforização da linguagem poética, de compreensão da escrita como recorte, possibilidade de cristalizar num "instantâneo", num único texto-objeto, numa voz, uma multiplicidade de experiências, gestos, situações. De tensionar ao máximo, em textos que tendem à miniatura, cada um desses exercícios de

escuta e observação, cada uma dessas ficcionalizações de escuta e observação. Cada um desses detalhes e falas em que se convertem os poemas.

Essa "poesia da aproximação" (do cotidiano, da frase-feita, de paisagens e figuras medianas, de questões prosaicas) praticada por Francisco Alvim, à semelhança do que acontece à primeira vista com a capa de *Lago, montanha*, por sua simplicidade trabalhada cuidadosamente, muitas vezes é vista como anotação apressada, imediata, de achados, de frases de efeito irônico apanhadas ao léu. Elegância a mais de seu trabalho poético: preferir-se discreto. O que se dá a ver, de fato, na sua poesia são as falas e os detalhes que a enformam. Ora sob o signo da teatralização, ora como descrição.

Quanto à teatralização, dois analistas da trajetória poética de Francisco Alvim – Roberto Schwarz e Antônio Carlos de Brito – já sublinharam sua importância como procedimento característico de composição do poeta. "A maioria dos poemas do Chico poderiam ser dramatizados, levados ao palco. Porque são vozes. É sempre um diálogo, um monólogo, uma cena perfeitamente representável", dizia Antônio Carlos de Brito em "O poeta dos outros" (*Novos Estudos*, Cebrap, n. 22, out. 1988). "Em muitos poemas é como se houvesse um microfone circulando", comenta Schwarz na "orelha" da coletânea. "O que é dito é facílimo e quase nada, mas o conjunto, formado pelas vozes que contracenam, tem a complexidade da própria vida e esboça algo como uma fragmentária comédia nacional, interior e exterior". Roberto Schwarz e Antônio Carlos de Brito referem-se, naturalmente, a um tipo particular de poema que se miniaturiza e multiplica nos livros de Francisco Alvim desde *Passatempo* (1974). Poemas como "Vou e volto" ("Não vai / Não vai / que você não vai / gostar"), "Juro" ("Só faço isso / porque preciso"), "Voz" ("Quando eu chamo ele vem") ou "Ai meu Deus" ("Como as famílias desaparecem / Quando olho para trás / até nem gosto"), de *Corpo fora* (1988), "Briga" ("Vou parar de falar / vou fazer"), "Maldade" ("Maldade é a gente / não se ver nunca mais"), "Sozinha" ("– Vá ao cinema / – Com quem?") ou "Não me

bata / Bato", "Não me mata / Mato" de *Lago, montanha* (1981), ou ainda, "Sessão", "Entrevista", "Conversa", "Revolução", "Biombo" ("Estava há muitos anos na firma / Sair porque / se ninguém pensa em me sacudir daqui / (...)") de *Passatempo.* Poemas que se apresentam ora como diálogos, ora como pedaços de fala, curtíssimas ou mais longas e propositadamente entrecortadas, inconclusas, ora como pequenos relatos dirigidos não se sabe a quem, frases que se ouvem ao léu.

É como se, de fato, uma voz lírica que ensaiava desdobramentos em *Sol dos cegos* (1968) – como na súbita declaração de amor de "Manhã de sol com azulejos" ("Não amiga, não tema / meu coração; / é apenas um chapéu surrado / que humildemente estendo / para colher um pouco de tua alegria / de tua graça distraída / de teu dia") ou no diálogo entre Memória e Coração de "Três poemas do coração" – fosse aos poucos se estilhaçando em vozes diversas, relativamente anônimas (se bem que a prostituta, o militar, a mulher abandonada, o funcionário público, assim, de modo genérico, estejam reconhecíveis), em falas breves, prosaicas, que dominam literalmente o último livro, onde mesmo a cota de poemas descritivos tornou-se bastante reduzida.

Teatralização em larga escala que, se, por um lado, se mostra recurso expressivo peculiar a Francisco Alvim, por outro, o aproxima de tendência marcante para a cisão e dramatização do lírico característica da poesia moderna. Lembre-se, nessa linha, em Baudelaire (e não é à toa que ele aparece na epígrafe de *Corpo fora*), da constância com que em seus poemas o seu sujeito se dirige a algum interlocutor ("mon semblable, mon frère") ou se exige a intervenção de uma segunda voz. "Horreur sympatique", por exemplo, se desdobra em duas falas: a da voz que se dirige ao libertino, pedindo a ele para definir pensamentos possivelmente partilhados com um céu estranho, tormentoso, e a do próprio libertino, "insatiablement avide / De l'obscur et l'incertain", que inventa, por seu turno, outro interlocutor, os "Céus tenebrosos" ("En vous se mire mon orgueil"), que permanece mudo. É significativo, pois, que o libertino não responda ao seu primeiro interlocutor, preferindo, ao contrário, produzir um outro, mesmo que meramente

retórico, no decorrer de sua fala, e que o único "je" do poema aponte para esse personagem ávido do obscuro e não para aquele que se dirige a ele na primeira estrofe ("réponds, libertin"). Uma voz dá a deixa para a entrada de outra, que se dirige, ainda, a um terceiro interlocutor. Desdobramento que aponta na direção dessa dissolução do lírico em drama ou farsa na modernidade. Daí os muitos monólogos dramáticos, dramas em versos, peças, de poetas como Yeats, Eliot, Dylan Thomas, Robert Lowell; daí a teatralização heteronímica de um Fernando Pessoa; daí os desdobramentos do sujeito e a necessidade de interlocução no interior do poema em Baudelaire.

Movimento que talvez pudesse ser sintetizado numa curta "fórmula" de Francis Ponge: "Je parle et tu m'entends donc nous sommes". Nela, a um hipotético "Penso, logo existo" acrescentam-se um tu e uma atividade que exige necessariamente mais de um. Não se diz aí "pensamento", mais "fala". E são dois os interlocutores. O "je" se biparte: *Je* e *tu*. O "*penser*" se torna "*parler*" e "*entendre*". Logo: a conclusão também muda. Se não há lugar para uma concepção metafísica de sujeito, nem literatura é apenas auto-expressão; se a consciência da perda de uma linguagem homogênea entre artista e público e das divisões inconciliáveis no interior do público é irreversível, se o sujeito não é mais uno, todo-poderoso, sua afirmação só pode se dar "em relação". Em relação a um outro, a algum interlocutor. Em meio a uma série de falas que se multiplicam e contrapõem. Não é mais como *logos* que se afirma o sujeito, mas como interlocutor em diálogos simulados (ou não). Dramatiza-se o *Cogito* e, no movimento mesmo desta frase de Ponge, uma das trilhas da poesia moderna. E, em verdadeira proliferação, em abismo, de interlocutores, o movimento característico de uma poesia-para-várias-vozes como a de Francisco Alvim.

Desdobramento de vozes, variações de tons, multiplicação de falas e inconclusões: este o lado mais visível da moeda. Mas há outro. Na aproximação quase plástica de objeto e paisagens, na poesia – em – detalhes de Alvim. Porque o objeto de discussão, quando submetido a cuidadosa presentificação poética, pode se converter também em

interlocutor. Um interlocutor epifânico capaz de romper a monotonia de dias que passam iguais, do expediente, da repartição. "Da janela de meu trabalho / vejo três palmeiras / Entre elas e eu uma rua estreita / uma lâmina de vidro / um parapeito baixo sobre o qual se amontoam fichas / catálogos / embrulhos", lê-se em "Quase aposentado". Porque e por trás de vidraças, janelas, parapeitos, perto dos objetos em repouso da repartição, que, em geral, o sujeito exercita aproximações desses interlocutores escorregadios que são as paisagens, cenas e coisas do mundo.

E, no meio de algumas dessas aproximações, dessas paisagens-instantâneos, com ou sem figuras, estão alguns grandes poemas de Francisco Alvim. Desde a série "Fazenda", de "Amostra grátis", em *Sol dos cegos*, seu primeiro livro, a um poema-inventário da qualidade de "luz", em *Passatempo*, ao misto de descrição e exercício de contenção que é "Quadra" (de *Corpo fora*) –"As chuvas caíram / Passa um ciclista: areia e ar / Pombos voam revoam baixo". Ou a um belíssimo poema descritivo como "Moça de bicicleta", em que se percebe que, quando se trata de um instante singular, de transformar em poesia o absolutamente prosaico (um passeio de bicicleta, por exemplo), não parece bastar o olhar, a rapidez do olhar; o sujeito se põe, então, literalmente à escuta da paisagem, para captar todas as mínimas mudanças que se possam operar aí. Parece saber que é só um momento, um único instante. Perdida, a sintonia não voltará mais. A visão da moça de bicicleta terá retomado o seu antigo lugar na paisagem cotidiana, deixará de ser "um sino ouvindo / e repetindo a paisagem".

Outro lado, outra cara da moeda: se, nos poemas-falas, o próprio confronto discursivo forçava um tensionamento desse coro de favores e contrários, nos poemas descritivos a tensão se dá na tentativa de captação do objeto e de "dá-lo a ver", sem maiores interpretações, num texto também objeto, só que de um outro olhar. Não "a beleza, por profunda que seja", mas "o duro cerne da beleza", como em William Carlos Williams: este o alvo desse arco duplamente retesado nesses poemas-falas e captações de detalhes de Francisco Alvim. De um trabalho que, na opção pela elipse, pelo recorte, e por uma linguagem que se

recusa a tecer fios & histórias – "Súbito o mundo / perde o enredo" –, parece sugerir, à maneira do que fez certa vez Matisse ao definir o seu trabalho, que é – ou, ao menos que nele é – com a tesoura que escreve.

(1989)

A GELÉIA & O ENGENHO

em torno de uma carta-poema de
Elizabeth Bishop a Manuel Bandeira

And moving thro' a mirror clear
That hangs before her all the year
Shadows of the world appear.
Tennyson

Que "The lady of Shalott", de Alfred Tennyson, sirva, por um tempo, de guia. A direção: os motivos, o modo de olhar, a escrita poética de Elizabeth Bishop (1911-1979). Trilha paralela: a tentativa de se tirar de uma gaveta de arquivo certa carta-poema sua, da década de 1950, ao que parece,[1] inédita, e ligada a rigor apenas ao envio, por parte da escritora, de um prosaico pote de geléia a Manuel Bandeira. Mas que, além de espirituosa duplicata epistolar de presente gastronômico, se mostra parte de um diálogo poético marcado por traduções um do outro e que incluiria ainda trocas de livros e um poema-resposta de Bandeira na edição de 1955 do *Mafuá do malungo*. E, flagrante significativo, não é difícil fixar, nessa escrita de circunstância de Bishop, tanto um método literário rigoroso a ponto de fazer de uma geléia eventual um exercício de engenho, quanto um interesse todo particular por cenas e frases ao léu, notícias de jornal, paisagens, silêncios e pequenos nadas cotidianos como alvos de um detalhamento da atenção e como matéria habitual de composição.

Deixando, porém, de lado "To Manuel Bandeira, with a present" por enquanto, voltemos à protagonista do texto de Tennyson e a seus possíveis laços com a poesia de Elizabeth Bishop. Retorno que não é propriamente gratuito, mas sugerido pela alusão ao avesso à "ilha" de Shalott e sua solitária senhora encantada num poema – "The gentleman of Shalott" – pertencente a *North & South* (1946), mas publicado originalmente bem antes, por indicação de Marianne Moore, no número de abril de 1936 de *New Democracy*.

O olho redondo do espelho

É bastante conhecida a história, tomada de empréstimo a um original italiano, *Donna di Scolatta*, do poema de 1832 – mas revisto e muito modificado em 1842 – de Alfred Tennyson. "The lady of Shalott" relata o modo de vida de uma dama condenada, por um encanto, a não ultrapassar os limites do próprio quarto e a não olhar diretamente o mundo fora dele, sob risco de morte imediata caso desobedecesse. Por isso ninguém a via, ninguém a conhecia em Camelot. Só ao eco de sua voz e de uma canção que chegava aos ouvidos dos ceifeiros que faziam sua colheita de cevada e sabiam tratar-se da senhora encantada de Shalott. Esta, presa à sua "ilha", dia após dia, noite após noite, vê o mundo por meio de um espelho e tece sem cessar uma teia cheia das figuras e vistas de fora que, como imagens e sombras, se refletem diante dela o tempo todo. A reclusão se mantém, não sem certo cansaço. "I am half sick of shadows",[2] declara a solitária dama depois da visão de dois jovens amantes. Até que, um dia, o brilho de um elmo e uma armadura e a imagem de Sir Lancelot invadem de repente o espelho de cristal e a impelem a olhar para fora. Deixa a teia e o tear e vai à janela para ver, com os próprios olhos, o cavaleiro. E o mundo que não via de frente: Camelot. Nesse momento a teia foge para longe e quebram-se o espelho e o encanto. Conseqüência inevitável: a morte daquela que ousara romper o confinamento especular. E que, sem saída possível, segue em direção ao rio, onde se deixa levar para a morte por um barco em cuja proa escreve o seu nome – Lady of Shalott.

O poema de Elizabeth Bishop já começa, ele mesmo, diante do espelho. E das imagens e temas que percorriam o texto vitoriano. Mas, avesso do avesso, sua tarefa parece ser desmontá-lo. Começando pela protagonista, transformada de dama em cavalheiro. E passando pelo trecho considerado em geral a "chave" do poema de Tennyson – a aparição dos amantes e a declaração de cansaço da moça reclusa –, que fornece o fecho irônico de "The gentleman of Shalott": "Half is enough". É, pois, sem mortes, encantamentos ou maiores dramas que o perso-

nagem do poema de Bishop supõe – já que o espelho é inevitável – estar às voltas não com duplicatas suas ("for why should he / be doubled?") ou das coisas do mundo, mas com situação de precariedade constrangedora ("If the glass slips / he's in a fix – / only one leg, etc."), à beira mesmo do ridículo ("And if half his head's reflected, / thought, he thinks, might be affected."): a de ser metade homem, metade espelho.

A situação se assemelha, é claro, à da senhora de Shalott: sua versão masculina também se encontra sob indescartável domínio especular. Só que, neste caso, não se trata unicamente de chegar à janela ou trocar um "mundo de sombras" por outro "real". A imagem do próprio sujeito é que se acha em questão. Se aquele que vê também se mostra visível como reflexo, fica a dúvida sobre qual de seus lados está dentro ou fora do espelho. Há, de certa forma, decisiva ampliação do confinamento, agora geminado ao corpo de Shalott: que olho, perna ou braço é o seu? Pergunta sem resposta. Mas o senhor de Shalott, ao contrário de sua contraparte feminina, diverte-se com o impasse. Com isso de ser alguém pela metade. Não há maldição ou espelho quebrado, mas sim a apropriação cômica – e também auto-irônica – do final tristíssimo, do mundo-sem-outro do texto de Tennyson.

Não é de estranhar, sob certo ponto de vista, que justamente este poema de Tennyson tenha sido alvo de tratamento poético-humorístico particular por parte de Bishop. Até mesmo biograficamente nada mais diverso do encantamento confinatório da Senhora de Shalott do que o moto contínuo, os inúmeros deslocamentos, endereços e viagens da escritora. Viagens que incluem Inglaterra, Bélgica, França, Espanha, norte da África, Irlanda, Itália, México, Brasil, Holanda, Galápagos, Finlândia. E algumas temporadas mais longas primeiro na França, depois em Key West, na Flórida, de 1939 a 1945, no México, durante nove meses nos anos 1940, e no Brasil durante as décadas de 1950 e 1960 (com intervalos). E mesmo no último caso contando por um bom tempo com mais de um endereço (Rio de Janeiro, Petrópolis, Ouro Preto). A paixão pela viagem era tamanha que, certa vez, quando vivia em Key West, tendo encomendado ao pintor Gregorio Valdes[3]

um quadro da casa em que morava, dentre os poucos elementos que lhe pediu para acrescentar à fotografia ampliada do local estava certa espécie de palmeira conhecida na região como "Traveler's Palm".

Deslocamentos geográficos diretamente associáveis a uma espécie meio "desatenta" de concentração, a um modo casual de observar a paisagem, o dia-a-dia, e captar seus "momentos inesperados de empatia", seus "milagres naturais". Forma singular de observação que hábitos nômades de escrita só tendiam a estimular e adestrar. "Me parece que *raras vezes* escrevi qualquer coisa de algum valor na escrivaninha ou no quarto em que supostamente deveria estar fazendo isso", relembrou Elizabeth Bishop numa carta de 23 de janeiro de 1979 a James Merrill. "É sempre na casa de outra pessoa, ou num bar, ou em pé na cozinha no meio da noite."[4] Desatenção necessária e parece que paradoxalmente "consciente", "treinada", de sua parte. Como já ficava patente numa de suas cartas a Anne Stevenson, que então escrevia seu livro sobre Bishop, em meados dos anos 1960. "O que se parece querer em arte, ao experimentá-la", dizia, "é o mesmo que é necessário para sua criação, uma concentração autodescuidada, inteiramente desinteressada".

O exercício da concentração na dispersão talvez explique, também, em parte, a acentuada preferência da escritora pelas marinhas, costas, rios, paisagens aquáticas de diversos tipos. O motivo? Exatamente inverso ao que fazia Lévi-Strauss declarar, a certa altura de *Tristes trópicos*, seu gosto pelas montanhas. "Se o mar oferece ao meu olhar uma paisagem difusa, a montanha surge-me como um mundo concentrado,"[5] comentava o antropólogo. Mas, para o método de observação característico de Bishop, a dispersão dos litorais servia como luva. Talvez por isso haja tão poucas montanhas nos seus muitos poemas-paisagens. Uma delas, a de um texto de 1952, "The mountain", não incluído no seu segundo livro, *A cold spring* (1955), é apenas meia montanha, servindo sobretudo como pretexto para uma reflexão sobre o passar dos anos, a idade, e marcado pelo eterno retorno de dois versos: "I do not know my age" e "Tell me how old I am". Outro exemplo, não propriamente de montanha, mas da presença dos morros cariocas

nos textos escritos durante a temporada brasileira é "The burglar of Babylon", pertencente a *Questions of travel* (1965). Nesse caso, porém, a Babilônia que serve, no poema-parábola, de cenário à caçada policial de um foragido, Micuçu, não é enquanto morro que se torna alvo de atenção poética, mas como "exemplo" do que se passaria em tantos outros morros e favelas (Querosene, Catacumba, Esqueleto), como "sintoma" ("On the fair green hills of Rio / There grows a fearful strain: / The poor who come to Rio / And can't go home again"), da pobreza sem saída espalhada pela cidade.

"The burglar of Babylon", entretanto, não deixa de chamar a atenção, a seu modo, para a importância do "mundo físico" na obra de Elizabeth Bishop. Não tanto pela listagem de morros cariocas que ocupa as primeiras e a última estrofe. Onde se sublinha de fato a presença física da natureza neste poema-de-enredo é, já no fim da perseguição, quando o fugitivo só aguarda que o peguem. O texto se detém, então, no amanhecer – que marcaria a morte de Micuçu. E há uma espécie de mudança de ritmo, um corte na narração da caçada morro acima. Primeiro para um breve comentário a respeito do sol – amarelo, feio, "like a raw egg on a plate" –, depois para uma descrição lenta, detalhada, da vista possível da praia a partir do lugar onde estaria, à espera, o fugitivo. É em meio a esta "escuta" da orla marítima, em que o sujeito lírico praticamente cola sua perspectiva à do ladrão (do morro) da Babilônia, em meio à sucessão dos ruídos dos vendedores de amendoim e barracas de praia, das mulheres conversando no caminho das compras, do choro dos bebês e dos latidos dos viralatas, que se anuncia, de repente, num único verso – "Then Micuçu was dead" – o fim da caçada e da intromissão auditivo-paisagística das "long white beaches" no cenário de morro do poema.

O que em "The burglar of Babylon" se percebe de relance, na maior parte dos textos de Elizabeth Bishop é dominante. Ao contrário do que acontecia com a encastelada Lady of Shalott, na poesia de Bishop é fortíssima a "presença do mundo". Seja nos exercícios descritivos, no registro atento das estações, da chuva, do mofo, seja nas suas paisagens ou no detalhismo do seu método de observação. Lem-

brem-se, nesse sentido, algumas de suas paisagens. Como "Quai d'Orléans", "Florida". Ou, ainda do primeiro livro, o belo "Paris, 7 A.M.", em que a exasperada sensação de passagem das horas, a justaposição entre observação atual e figuras da memória e uma reflexão, espacializada desde o primeiro verso, medida pelos passos que vão de um a outro relógio do apartamento, a respeito do tempo – ("Time is an Etoile; the hours diverge / so much that days are journeys round the suburbs, / circles surrounding stars, overlapping circles") – se mesclam ao desenho geométrico – "squares and squares and circles, circles" –, cromático – "and grayed and yellowed" –, meteorológico – "Winter lives under a pigeon's wing, a dead wing with damp feathers" – da paisagem parisiense sob a neve de manhã.

Outros exemplos: "Santarém", "Arrival at Santos", "At the fish-houses" e sua atenção minuciosa aos mínimos detalhes do lugar, aos menores movimentos e variações no cheiro, na superfície da água, para, em meio a um sem-número de elementos diversos, afirmar-se a imutabilidade do mar – "I have seen it over and over, the same sea, the same, / slightly, indifferently swinging above the stones, / icily free above the stones, / above the stones and then the world". Há, ainda, as mudanças marcadas de estações. Do inverno de "Paris, 7 A.M." à primavera de "A cold spring" ou ao verão-que-passa de um poema de 1937, "Song". Há a chuva, objeto de tantos poemas. A que se assemelha a uma grande gaiola de luz que explode no ar e liberta um milhão de pássaros em "Rain towards morning", a chuva que se associa às lágrimas da avó em "Sestina", a violenta, extremamente ruidosa, de "Electrical storm", talvez estimulada pela experiência de ficar trancada, sozinha com o gato e um tucano, por três dias seguidos de temporal, lendo Coleridge sem parar, na casa de Petrópolis, conforme relataria a Robert Lowell numa carta de dezembro de 1956. Há as paisagens desertas, aparentemente só-vistas, como "Cape Breton", paisagens em que se delineia, às vezes com extrema discrição, às vezes com rastro mais nítido, a presença do observador no quadro. Vide "Song for the rainy season", de *Questions of travel* (1965), por exemplo.

Se na canção para a "rainy season", a casa escondida na neblina e aberta ao orvalho, ao limo, permanece, de algum modo, oculta, sem desenho definido (apesar de endereço certo: sítio da Alcobacinha, Fazenda Samambaia, Petrópolis), aos olhos do leitor, não se pode dizer que pareça, nem por um instante, abandonada, desabitada, como a paisagem sob forte névoa descrita em "Cape Breton", de *A cold spring.* Sabe-se que há quem (*we, our*) a habite e conheça o que a cerca (rocha, cascatas, samambaias, riacho), o que a corrói (traças, ratos, mofo, cupins), os seus mínimos ruídos noturnos – "At the night, on the roof, / blind drops crawl / and the ordinary brown / owl gives us proof / he can count: / five times – always five – / he stamps and takes off / after the fat frogs that, / shrilling for love, / clamber and mount"; há quem a tome por esconderijo – "small shadowy life" – e prefigure, sem maiores ilusões, para além de névoas e cascatas, inevitável desolação futura sob um sol imóvel, seco. O sujeito parece falar da casa de dentro dela, e deixar marcas de sua presença no lugar. O oposto do que acontece, à primeira vista, com o sujeito que observa e esboça uma imagem de "Cape Breton". É de fora, a certa distância, quase incidentalmente, que lista a fauna marinha, os movimentos da água, da névoa, o que se passa na estrada, o ruído dos pássaros. Não há maior intimidade aparente entre o observador e sua "marinha". Daí a ênfase na névoa fina que recobre a paisagem, como a preservá-la, de algum modo, de seu olhar:

> The road appears to have been abandoned
> Whatever the landscape had of meaning appears to have been abandoned,
> unless the road is holding it back, in the interior,
> where we cannot see,
> where deep lakes are reputed to be,
> and disued trails and mountains of rock (...).

Neste caso, no entanto, a dúvida mesma sobre a razão da paisagem, a percepção de indícios (velhos trilhos, pequenas igrejas, a associação a inscrições na pedra) de uma velha paisagem imersa na vista atual, o uso constante do presente na descrição, tudo isso parece

prender, à revelia, o observador à cena regional, figurar sua presença no mundo observado.

Não é à toa, como já ressaltou Anne Stevenson sobre "Cape Breton", que apareça a rima de "see" e "be" exatamente no momento em que se explicita a dúvida sobre o sentido do lugar descrito. O observador parece figurar inevitavelmente a própria presença no mesmo movimento em que delineia a paisagem. Ambas são marcadas na poesia de Elizabeth Bishop: a presença visível do mundo e a presença de um sujeito vidente-visível – mesmo que sob constante névoa – no mundo, no quadro observado. Talvez por isso o poema dedicado a Marianne Moore, incluído no livro de 1955, assuma a forma de uma exigência de presença, de um convite – calcado, talvez, no poema de Safo a Afrodite, especialmente nos seus muitos "venha" –, um chamado para o mundo: "We can sit down and weep; we can go shopping, / or play at a game of constantly being wrong / with a priceless set of vocabularies, / or we can bravely deplore, but please / please come flying". O que teria, como se sabe, o seu lado biográfico. Bishop, que conhecera Marianne Moore em 1934, vai sendo aos poucos admitida na exclusiva intimidade da escritora e sua mãe. Mas tenta, apesar de forte simpatia pela redoma, obrigá-la de vez em quando a sair. E há desde um passeio em Coney Island a algumas idas ao circo. Além de cartas com descrições detalhadíssimas durante as viagens, por meio das quais procura incluir, de algum modo, sua interlocutora nessas paisagens que jamais visitaria. Como se lhe coubesse quebrar um pouco a semiclausura auto-imposta prazerosamente por Moore, espécie brooklyniana, irônica, de Lady of Shalott. E Elizabeth Bishop chama Marianne Moore para o mundo como procurara virar ao avesso a personagem de Tennyson. E como buscaria numa figura, pela errância, diametralmente oposta à da senhora encantada – a de Robinson Crusoe –, máscara poética de seu particular agrado.

As referências ao personagem de Defoe surgem em toda parte. Em cadernos antigos de notas, por exemplo. Como, depois da visita, em 1934, a uma amiga que morava em Cuttyhunk Island, o registro de seu fascínio pela "Robinson Crusoe atmosphere", por um modo de

vida insular, pela obrigação de inventar, improvisar a todo momento. No meio da correspondência com Marianne Moore, ressurge o personagem. Em carta de 31 de janeiro de 1936 a própria Moore curiosamente se associa a ele, ao comentar seu interesse por espécimes estranhos, por "every Robinson Crusoe – like thing the torrid zone can produce". Coisas que Bishop sempre se divertia em mandar ou descrever para ela em carta. David Kalstone, no seu ótimo livro – *Becoming a poet* – sobre o papel da amizade intelectual de Moore e Robert Lowell na formação de Elizabeth Bishop como poeta, interpreta inclusive a preferência, durante a temporada brasileira, pela casa de Petrópolis – por muito tempo inacabada, sem luz, sem tacos no chão – como algo ligado em grande parte ao gosto robinsoniano pela improvisação. E a própria Bishop, num esboço de prefácio para o livro inacabado sobre o Brasil (*Brazil-Brasil*), como ressalta Kalstone, tomaria Crusoe como uma espécie de imagem-guia em meio a recordações do desejo infantil de ser marinheira, do impacto sobre ela de velhas reportagens sobre a América do Sul e do livro de E. Lucas Bridge (*Uttermost part of the world*), como a imagem-síntese de um tipo sonhado de vida pautada por um misto de "ingenuidade, coragem e solidão".

"Parecer um estranho é minha sina, minha vida / Entre gente estranha":[6] o trecho inicial de um dos sonetos de Hopkins facilmente poderia servir de epígrafe a uma narrativa dos constantes deslocamentos geográficos de Bishop desde a infância. Não é mesmo de estranhar, nesse sentido, seu afeto por Crusoe, figura exemplar da resistência à solidão, ao mesmo tempo que da aventura. Seria, entretanto, somente num texto de *Geography III* (1976), planejado inicialmente em meados dos anos 1960, que a imagem de Robinson Crusoe sairia de fato do plano biográfico e, passando por precisa apropriação poética, permitiria à escritora um belíssimo retrato auto-reflexivo de seu "sujeito lírico enquanto velho Crusoe".

Trata-se de "Crusoe in England". Trata-se aí paradoxalmente de uma afirmação de presença e exílio, observação e distância como pares constantes na relação do sujeito com as coisas do mundo. E,

coisa que pode à primeira vista parecer curiosa, observando-se com atenção o melancólico monólogo do velho Crusoe, percebe-se que talvez ele e Lady of Shalott não sejam – fora a errância, a presença no mundo, é claro – figuras tão excludentes assim.

As ilhas, os exílios os aproximam. Mas entre o encastelamento mágico, imposto, da dama – convertido na metade espelho de seu pastiche masculino – e o exílio – mesmo quando de volta à Inglaterra – até certo ponto voluntário, desejado, de Crusoe, assiste-se à configuração, na poesia de Bishop, de diversos modos de olhar, de formas diversas de tematização da experiência do mundo. Como "inversão", por exemplo – daí ser enquanto imagem invertida e distorcida no olho de alguém com a cabeça caída da cama que se revela a cidade em "Love lies sleeping", daí o "homem-bruxa" se mover sempre ao avesso, viajar de costas, olhar para o lado contrário, ou a lua no espelho da cômoda parecer enxergar um mundo de ponta-cabeça em "Insomnia". Como choque, despertar doloroso – o que explica tantos poemas sobre o amanhecer, do belicoso, ambíguo, de "Roosters" à imagem primeiro cerimoniosa, brilhante, depois francamente prosaica do dia em "Anaphora". Como experiência por vezes de inesperada empatia – vide "The fish" –, por vezes de necessária mediação – lembre-se a névoa de "Cape Breton" ou os muitos espelhos e reflexos, ou as referências ao mundo como superfície pictórica (vide os "pink Seurat bathers" de "Pleasure seas", o cavalinho semelhante aos de De Chirico, a reconstrução de uma imagem de Max Ernst em "The monument", a paisagem da infância revisitada nas velhas gravuras de "Over 2000 illustrations" e no pequeno quadro do Tio George em "Poem"), cartográfica (vide "The map"), geométrica (como na mistura de escuta e desenho do mundo – "a bird arranges / two notes at right angles" – com que se encerra "Sunday 4 A.M."). Superfícies visíveis, mas em parte resistentes ao olhar. Basta pensar em "Cape Breton". Ou no "There is no way of telling" diante do rosto inescrutável de Faustina no poema de *A cold spring*.

Tanto em "Cape Breton" quanto em "Faustina, or Rock Roses", todavia, atribui-se ao mundo uma espécie de "reserva", de distância

que, na verdade, diz respeito sobretudo àquele que – em meio à tensão indescartável entre exílio e presença – o observa e descreve. E cuja concentração "desligada", "ausente", acompanhada contraditoriamente por esse obrigatório estar-no-mundo, por uma noção exata do lugar, tomaria, no método poético de Bishop, a forma de uma consciente "desaparição" do sujeito, perceptível quase sempre como voz, como uma espécie de voz de fora.

Voz de fora

Há uma confissão de inveja por parte de Mary McCarthy que diz bem deste aspecto característico da dicção poética de Elizabeth Bishop: "Invejo a mente escondida nas suas palavras, como um "Eu" contando até cem esperando para ser encontrado".[7] E não foi sua ex-contemporânea dos tempos do Vassar College a única a perceber a reserva, a distância, o exercício de ocultamento por que costuma passar o eu lírico em Bishop. Elizabeth Hardwick, por exemplo, comparando, num ensaio sobre Sylvia Plath, sua maneira quase teatral, explicitamente "bonita", de ler os próprios textos à forma "modesta, retraída, espirituosa"[8] com que Bishop gravou os seus, parece sublinhar, noutro plano – o da locução literal da escritora – este pôr-se à margem do sujeito no poema. Octavio Paz, por sua vez, na breve exposição que antecedeu uma leitura de poemas de Bishop na Academia Americana de Poetas em dezembro de 1974, perguntava-se de cara: "Qual é a cor, a temperatura, o timbre, o metal da voz de Elizabeth Bishop?".[9] Depois de defini-la então, como voz que "brota de lugares escuros e fundos", como "poesia que se ouve como se ouve a água: rumor de sílabas entre pedras e ervas, ondas verbais, grandes zonas de silêncio e transparência", chamava a atenção exatamente para tais pausas e silêncios. E finalizava suas observações, não sem ironia, sugerindo aos poetas jovens, como curso obrigatório, o de "aprender a calar", o dos "poderes imensos da reticência", no que estaria, a seu ver, a grande lição da poesia de Elizabeth Bishop. E há ainda, nessa linha, um comentário de Marianne Moore. Apesar de tratar-se, no caso, de "mestra" indiscutível de reservas e distâncias, ela também parece ter

registrado, indiretamente, numa carta de recomendação do nome de sua amiga-aprendiz para um Houghton Mifflin Poetry Prize, em 1944, essa espécie de ausência tática que marca a dicção poética da outra. Na verdade, sua simples associação, na carta, no meio de uma lista maior (Kafka, Hopkins, Dürer, Purcell, Max Ernst) de admirações, de Elizabeth Bishop ao fotógrafo Eugene Atget já vale como sugestão de "vazio", como fixação de uma imagem de ausência.

Lembrem-se, nesse sentido, a caracterização das fotos de Atget por Gisèle Freund – "elas são inquietantes pelo seu vazio, e os detalhes que ele fotografou são outras tantas naturezas mortas"[10] – ou os comentários de Walter Benjamin sobre ele: "quase todas essas imagens são vazias. Vazias as fortificações na Porte d'Arcueil, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Teâtre. Não somente solitários, mas sem atmosfera; nessas imagens a cidade está esvaziada como uma moradia que ainda não encontrou novo inquilino".[11] Lembrem-se, ainda, fora as fotos[12] de lugares realmente desertos – como as do Parc Delessert, da Porte de Ménilmontant, do pátio do Dragon, da Rue Férou, da escadaria do Hôtel du Maréchal de Tallard –, o modo curioso como se registram por vezes, nessa paisagem urbana esvaziada, figuras de gente ou bicho, vestígios de algum tipo de presença. Nestas paisagens com figuras, os procedimentos mais usuais na fotografia de Atget são ora a imagem enevoada, meio fora de foco, de alguém que parece ter acabado de sair do local retratado e deixado apenas uma sombra, uma pista qualquer, ora a imagem em foco, mas em algum canto, elemento ínfimo, quase imperceptível em meio a um espaço vasto, aparentemente vazio, ou cheio demais de "entulho", onde mal se consegue divisar qualquer coisa que não seja o simples excesso de detalhes ambientais.

Exemplos desta semi-invisibilidade, mesmo numa paisagem em que não há mais ninguém, são fotos como a de um pátio na rue Broca nº 41, a um primeiro olhar deserto, como uma série de entradas e janelas vazias, onde, quando se observa por mais tempo, dá para perceber, em dimensões reduzidas diante do tamanho, bem maior, dos arcos de portas e janelas, um grupo familiar que, do segundo andar

de um desses prédios desertos, olha diretamente para a câmera; o mesmo acontecendo com a mínima figura masculina, em meio a um amontoado de materiais de construção, ao fundo de uma foto da antiga Passagem de Pont Neuf em 1913 ou com o homem de roupa escura, de pé no umbral de uma porta, solitário, circundado por um pátio inteiramente abandonado em La Monnaie. Exemplos de fotos em que a figura humana é perceptível fundamentalmente como rastro, como presença meio espectral no cenário urbano, são as do "Hôtel, 50 rue de Turenne", onde uma sombra masculina triplicada se esboça em frente à loja de aparelhos fotográficos; do restaurante "Au petit Dunkerque" em 1900, em cuja porta de entrada se vislumbra um talvez garçom-fantasma; ou da vendedora de peixes da rua Mouffetard, cujo retrato se limita a um pequeno pedaço de corpo embaciado, que mal se vê num dos cantos da fachada da peixaria. Na verdade mesmo essas paisagens habitadas parecem estar sempre sublinhando ausências, vazios, inclusive dessas ocasionais figuras humanas que as habitam e exibem de algum modo uma quase desaparição.

Há, na capa da edição dos *Complete poems* de Elizabeth Bishop, uma aquarela pintada pela escritora quando de uma ida ao México em 1942 que lembra, pelo abandono da paisagem, pela falta de presença humana visível, esses lugares desertos ou ao menos aparentemente vazios que serviam de motivo central no trabalho fotográfico de Eugène Atget. Mas o que a aquarela de "Mérida, vista do telhado", com suas casas baixas coloridas, torres de igreja, palmeiras e muitos – mas muitos mesmo – moinhos de vento, lembra sobretudo são as paisagens-em-versos da própria escritora. Em particular aquelas, como "The bight" ou "Cape Breton" que parecem esboçadas de uma certa distância, descritas com cuidado, mas por uma voz meio de fora do quadro.

No caso destes dois poemas, a percepção do ocultamento do eu lírico – semelhante à de certas figuras nas fotos de Atget – torna-se ainda mais nítida no momento exato em que sua presença se denuncia seja, como em "Cape Breton", pela dúvida sobre a razão da paisagem, seja, como em "The bight", pela belíssima assimilação, já ao final da descrição, das imagens dos pequenos barcos empilhados e, de certa

forma, de toda a vista da enseada respectivamente a velhas cartas não respondidas e ao lugar de onde se escreve o poema, onde parece se abrigar seu sujeito. Se aí a súbita, discreta, revelação de presença chama a atenção paradoxalmente para a meticulosa distância em geral mantida por um sujeito próximo à invisibilidade, há diversos textos de Bishop que tematizam de modo bastante direto essa tensão entre autoconfinamento e desejo de ver o mundo que marca sua escrita poética. Daí os muitos esconderijos e as diversas máscaras – Crusoe, o homem-bruxa, o eremita, o ribeirinho, o pródigo – de ausência, de isolamento, que aparecem nos seus textos.

Há, por exemplo, como foi salientado por David Kalstone em *Becoming a poet*, três contos, anteriores à publicação de *North & South*, cuja mola mestra é exatamente a desaparição ou o confinamento do protagonista. Trata-se de "The baptism" (1937), onde a mais jovem de três irmãs órfãs, marcada por um sensação indefinida de culpa, fascina-se a um tal ponto com uma representação da "Natividade" num velho livro paterno que acaba sendo de certo modo capturada por ela, até desaparecer por completo; de "The sea and its shore" (1937), onde o responsável pela limpeza das praias públicas, Edwin Boomer, exercita sua decifração quebrada do mundo por meio dos restos de lixo e papel que recolhe e leva consigo para um lugar defeso, isolado, com uma única abertura para fora; e de "In prison", em que um homem, a rigor a troco de nada, sem qualquer sentença para cumprir, opta, por conta própria, pela reclusão permanente como forma de vida.

No seu trabalho poético tais exercícios de ausência e afastamento receberiam por vezes figuração igualmente explícita. São muitos os personagens inertes, ausentes, em meio a um ambiente "vivo", cambiante, como aquele (talvez morto) cuja cabeça despencou da cama em "Love lies sleeping", como o sujeito que assiste à divisão do próprio coração em "The weed" ou a figura adormecida, ilesa, no fundo de um barco a remo em pleno temporal em "Little exercise". Há, ainda, aqueles que escolhem formas diversas de exílio. Há o pródigo, e os celeiros e chiqueiros que pensa sempre poder suportar por um ano, ou mais ainda, o velho eremita que atira para fora e grita "Love should

be put into action!" perto da estrada de ferro, há Robinson Crusoe e sua indescartável insularidade, seus pesadelos com outras ilhas, infinidades de ilhas, ilhas desdobrando-se em outras ilhas, há o homem-bruxa e sua existência subterrânea, e o ribeirinho que, seduzido pelo boto, passa a ter outra vida, secreta, submarina, "following the veins, / the river's long, long veins, / to find the pure elixirs". E há, marca registrada de sua poesia, lado não figurativo da ausência, sua preferência pelo método descritivo, capaz de responder, em termos de dicção, à tensão embutida neste "desejo de ver o mundo afastando-se dele".

Havia até mesmo – conforme relatou Bishop numa carta de janeiro de 1964 a Anne Stevenson – o projeto de um poema sobre Emily Dickinson – uma admiração pela metade ("mostly phrases more than whole poems") – e Gerard Manley Hopkins – um de seus favoritos, desde a adolescência, de quem sabia inúmeros poemas de cor –, comparando-os a dois pássaros auto-engaiolados. Confinamento voluntário não tão diverso assim dos seus próprios vários exílios, da localização de seu misto de *studio* e esconderijo em Petrópolis – no fundo de um sítio, numa cidade a certa distância do Rio de Janeiro –, de sua fuga, desde jovem, a uma vida literária mais intensa, como explicaria a Carley Dawson em 1948 – "Me dou melhor com tédio & adversidade do que com alegria &, falando relativamente, sucesso" –, a uma visibilidade maior como escritora, com a qual teria, no entanto, obrigatoriamente que conviver nos anos 1970, quando, deixando o Brasil, passaria a dar aulas em Harvard e fixaria residência em Boston. "Ela se tornou visível como nunca fora quando era a escritora misteriosa, talentosa, que vivia no Brasil e cuja vida ninguém conhecia exatamente", comenta David Kalstone sobre este período. Exposição cuja melancólica consciência pode ter contribuído para que conseguisse enfim terminar "Crusoe in England", e com uma estrofe final inequivocamente cruel, sugerindo a doação a um museu de antigos apetrechos – fora de uso então – do viajante, para futura exibição pública. Exposição contraposta, ainda, a mais uma paisagem-com-esconderijo:

I'd like to retire there and do *nothing*,
or nothing much, forever, in two bare rooms:
look through binoculars, read boring books,
old, long, long books, and write down useless notes,
talk to myself, and, foggy days,
watch the droplets slipping, heavy with light.

Só que, desta vez, com sinal claro de interdição – "perfect / But – impossible" – como acontece em "The end of March", pertencente a *Geography III*.

"A saúde do olho parece exigir um horizonte", assinalou certa vez Emerson. O trabalho poético de Elizabeth Bishop parece ao mesmo tempo referendar, a seu modo, raciocínio semelhante e sugerir-lhe um obstáculo: a saúde do sujeito exige esconderijos. Daí a importância da imagem da ilha – isolada e com um vasto horizonte à frente. Em especial – "We'd rather have the iceberg than the ship / although it meant the end of travel" –, de um tipo gelado, autoburilado, talvez até mais preservado, de ilha: *o iceberg*. Vidente-visível ele também – "Its weight the iceberg dares / upon a shifty stage and stands and stares" – e, simultaneamente, feito de invisibilidades – como a alma, a que é comparado em "The imaginary iceberg"; interlocutor imaginário – "Good-bye / we say, good-bye, the ship steems off" –, silencioso, "auto-engaiolado", como quem o observa, descreve e se afasta. E cujos exercícios casuais de aproximação podem por vezes adotar proteção suplementar, capa epistolar, como no poema dedicado a Manuel Bandeira.

Para Manuel Bandeira, com um presente

Não que, em se tratando da poesia de Elizabeth Bishop, se possa tomar a carta apenas como capa eventual. É bem verdade que o caráter privado, de texto-de-ocasião, de "To Manuel Bandeira, with a present" certamente lhe permite brincadeiras mais diretas com seu interlocutor, recortes quase em bruto de jornais, referências sem maiores disfarces à sua própria reserva. Talvez o caráter epistolar do texto lhe possibilite tratar diretamente do que não trataria, sobretudo às

claras, num poema sem endereço certo. Basta lembrar como se refere, na correspondência com Lowell, à poesia de Anne Sexton – "egocêntrica – apenas isso" – para se ter certeza de que pelo menos os comentários sobre ela mesma desapareceriam. Talvez, no entanto, haja mais do que isso nesta carta-em-versos. E em outras de Bishop. O papel da correspondência com Marianne Moore e Robert Lowell na sua formação intelectual, sua utilização por vezes das cartas como ocasião para ensaiar descrições e imagens mais tarde retomadas na sua poesia, a forma semi-epistolar de alguns de seus poemas, a importância da imagem da correspondência empilhada, justaposta à paisagem, num poema como "The bight", por exemplo, tudo isso tende a sugerir que a carta, se em parte esconderijo a mais, também pode ser observada sob outros ângulos em sua obra.

"Por favor não pare nunca de me escrever cartas", pedia Bishop a Lowell em 27 de julho de 1960. "Elas sempre conseguem fazer eu me sentir no auge de mim (Andei relendo Emerson) por vários dias." Já para Marianne Moore, depois de relembrar o comentário de uma antiga professora sua de que havia quem preferisse a descrição de uma floresta à floresta propriamente dita, declarava em carta de 2 de junho de 1938: "Eu nunca acreditei nela, mas agora eu sei que mandar um cartão-postal para você é receber de volta algo que vale mil deles". Não que as cartas de Lowell funcionassem simplesmente como injeções de ânimo e as de Moore como lições de observação, mas o que estes dois trechos da correspondência de Bishop salientam é a sua percepção de caráter imprescindível de tais diálogos epistolares não só do ponto de vista da resistência ao próprio isolamento, mas também na afirmação de sua consciência literária particular.

David Kalstone chama a atenção, em *Becoming a poet*, para o fato de Elizabeth Bishop ter, de certo modo, escolhido seus interlocutores. No caso de Marianne Moore, como ela mesma comentaria mais tarde, foi a única ocasião na sua vida em que fez todo o esforço possível para conhecer uma personalidade literária famosa. No caso de Robert Lowell o encontro é acidental, mas marcado por uma simpatia imediata, quando apresentada a ele por Randall Jarrel em 1947, sobretudo pela

sua aparência de completo desalinho. Simpatia que se converteria numa intimidade, segundo Kalstone, dona, sem que tivessem sido amantes, de "alguma coisa da franqueza de amantes um com o outro", e ampliada por décadas de incansável correspondência. Ambos teriam importante papel tanto na singularização de seu método poético quanto na mediação entre Bishop e o mundo literário norte-americano, de que se mantinha em guarda. Moore sugerindo o seu nome para prêmios, publicações diversas, e inclusão em coletâneas de poetas novos, tendo ajudado inclusive na edição de seu primeiro livro. Lowell, mais tarde, indicando-a para postos, bolsas, comentando sua poesia nos EUA e comentando com ela desde traduções de Corbière para o inglês às suas "imitações" de Rimbaud, à poesia, não só de ambos, mas a de língua inglesa sua contemporânea. Quanto à "influência literária" dos dois, a própria escritora a assinalou em diversas ocasiões. "A maior parte de meus poemas que ainda posso tolerar foi escrita antes que conhecesse Robert Lowell ou tivesse lido seu primeiro livro", explicaria a Anne Stevenson em 1964. "Desde então, contudo, ele tem me influenciado bastante, de muitas maneiras." O débito para com Marianne Moore – sempre enfatizado pela crítica de sua época – se, por um lado, reconhecido sem maiores problemas, não deixaria, por outro, de provocar algumas hesitações em Bishop sobre o seu grau de intensidade. Como diria em carta de outubro de 1954 à sua correspondente: "Todos já disseram isso – eu ia dizendo, toda a minha vida – e eu só desejaria que fosse mais verdadeiro".

Passando, então, a listar ela mesma os débitos para com a escrita de Moore, sublinharia, nesta carta de 1954, que sua poesia lhe abrira os olhos para possibilidades temáticas que talvez jamais tivesse imaginado não fosse por ela. E acrescentaria que sem ela "talvez não tivesse mesmo escrito poema algum". Na verdade há mais do que possíveis temas em comum ou do que os comentários e correções, feitos em carta pela outra, aos seus primeiros textos. Há um discreto aprendizado, por parte de Bishop, do método descritivo, das ironias leves, das transições rápidas, do tratamento de qualquer assunto como problema a ser estudado com muito cuidado, traços característicos da poesia de Moore;

e há, da parte da escritora mais velha, generosíssimo impulso para que Bishop não se tornasse apenas contista – como parecia a princípio – ou desistisse de vez de escrever – como pensaria em 1936 – para dedicar-se à medicina. Neste momento, Marianne Moore fez por ela um balanço do que escrevera até então – "Ter produzido o que você produziu – em verso ou prosa é invejável, e você certamente não pode imaginar que um tal método, com um ouvido preciso, harmonizador, é atual ou habitual" – e, barrando-lhe a hesitação, insistiu em ver outros textos seus e em que eles fossem publicados. Já no caso de Lowell, se há textos de Bishop como "The prodigal", com traço alegórico caro a ele, se ambos voltam-se para uma investigação autobiográfico-poética da infância nos anos 1950 e 1960, o que parece impressioná-la nele realmente é o seu tom "estranhamente modesto" não importando o assunto.

E essas aproximações se anunciavam muitas vezes na correspondência. Como observou Kalstone, no seu estudo das cartas de Elizabeth Bishop, poemas como "The bight" e "The moose" têm uma primeira versão em prosa em textos escritos para Lowell e Moore respectivamente. Assim como Lowell se apropriaria, em montagem própria, do texto de uma carta dela em "For Elizabeth Bishop 3. Letter with poems for letter with poems",[13] incluído em *History*, e Moore se permitiria uma versão sua, em carta, com outro título inclusive – "The cock" –, para "Roosters", de que não gostava muito, Bishop também parece ter aprendido a usar seguidamente a correspondência como campo de experimentação para seu método literário. Não é de estranhar, pois, que alguns de seus poemas tenham mesmo assumido forma próxima à epistolar. Há o convite – "please come flying" – a Marianne Moore e a pauta de uma futura carta – "I'd like to know / what you are doing and where you are going" – em "Letter to N. Y.", poema dedicado a Louise Crane, e pertencentes ambos a *A cold spring*. Há "North Haven", a carta *in memoriam* – "The words won't change again. Sad friend, you cannot change" –, de 1978, a Robert Lowell. Há bilhetes ocasionais em versos, como a brincadeira culinária com Frank Bidart, "Lines written in the Fannie Farmer Cookbook", de 1971. E poemas

que talvez possam ser vistos como cartas, a exemplo de "From the country to the city", que Kalstone sugere seja lido como carta do campo para a cidade.

Não é mesmo de estranhar este rastro epistolar, sobretudo se lembramos que a carta guarda sempre uma tensão entre intimidade e divulgação, entre proximidade no tom e distância de fato, semelhante àquela, entre uma presença necessária no mundo e certos esconderijos, que orientaria a dicção poética de Bishop. Acontecendo mesmo, por vezes, de o poema-carta tematizar esses exercícios de ausência em meio ao chamado do mundo. Como em "Invitation to miss Marianne Moore". Como neste poema de ocasião de 1955, guardado por Manuel Bandeira, que se transcreve[14] a seguir:

To Manuel Bandeira, with a present

Your books are here; their pages cut.
Of course I want to thank you, but
how can I possibly forget
that we have scarcely spoken yet?

Two mighty poets at a loss,
unable to exchange a word,
– to quote McCarthy, "It's the most
unheard – of thing I've ever heard!"[1]

Translators of each other's tongue!
(I think that I may make this claim.)
The greater, relatively young,
sculptured in bronze[2] and known to Fame!

Smiled on by Fame and Miss Brazil:[3]
Is this the man to keep so still?
The gallant man who rendered in
more graceful language Elinor Glyn?[4]

Gave lovely Latin things to utter
to Tarzan[5], who could barely mutter,

and polished Edgar Burrough's brute?
Should such a man as this be mute?

And I, I am no *raconteur*,
my *repartee* is often weak,
but English-speaking friends, I fear,
would tell you I can *speak*,

and speak, and speak, sometimes for days,
not giving any indication
of stopping or of feeling the need
of substitutes for conversation.

O conversations gone to pot!
– But please believe I've never thought
"Your book is fine; I like it lots,"
is best expressed by apricots;

"You put all rivals in the shade,"
is well-implied in marmalade..
– I haven't; but accept and spread
these compliments upon your bread,

and, Manuel, may this silent jelly
speak sweetly to your poet's belly[6]
and once more let me say I am
devoted with a jar of jam.

Elizabeth

1. Recent remark of Senator McCarthy to the press.
2. *O Globo*, January 5th, 1955.
3. *Manchete*, August, 1954.
4. *Itinerário de Pasárgada*, p. 100, n.
5. Idem.
6. If I may be allowed the expression.

Começando pelas notas e referências ao cotidiano brasileiro e à vida de Bandeira nos anos 1950, que indicam a data da carta-poema,

observa-se que há menções a um livro publicado em 1954 – o *Itinerário de Pasárgada*, a um concurso para a escolha da Miss Brasil 1954, e a uma escultura do poeta feita em 1955. Com relação ao *Itinerário de Pasárgada*, Bishop aproveita-se de uma nota em que Bandeira lista quinze volumes traduzidos por ele para a Editora Civilização Brasileira para referir-se especificamente a dois deles, *O tesouro de Tarzan*, de Edgard Rice Burrough, e *Tudo se paga*, de Elinor Glyn. Quanto ao concurso de beleza, objeto da reportagem citada da revista *Manchete* – só que de 3 de julho de 1954 e não de agosto como diz –, o que talvez a tenha divertido especialmente é o tipo de participação de Manuel Bandeira nesse evento realizado na boate do Hotel Quitandinha em Petrópolis. Bandeira foi presidente num júri que, incluindo ainda Amado Fontes, Pompeu de Souza, Santa Rosa, Helena Silveira, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, dedicou-se a "sabatinar as candidatas com perguntas repetidas sobre literatura, geografia e arte", que "não contavam para o prêmio, mas divertiam", e decidiu-se, por fim, pelo nome de Marta Rocha. Curiosidade a mais, na matéria, é o efusivo cumprimento de Bandeira à escolhida numa foto hoje bastante conhecida e que levava, na época, a seguinte legenda: "A Bela e o Poeta. O poeta Manuel Bandeira, que presidiu a comissão julgadora, consagrou Miss Brasil, após a proclamação, beijando liricamente as faces de Maria Marta Haecker Rocha, a loura baianinha vencedora".

Quanto à escultura em bronze também mencionada no poema, uma em meio a várias outras de que Bandeira foi objeto, incluindo uma da autoria de Dante Milano, trata-se de um dos vários bustos que Celso Antônio fez dele, para o qual o poeta posara durante cerca de cinco meses no ano de 1955. E que se tornaria assunto de uma crônica ("Depoimento do modelo") de Bandeira em 16 de novembro de 1955. Nela, além de listar as agruras de posar – ("Agüentei o suplício diário de ficar imobilizado, em pé sobre um caixote, por espaço de uma hora (aos sábados, hora e meia, com direito a um café, aliás excelente), só tendo para distrair-me os meus próprios tristes pensamentos e, às vezes, umas breves iniciações nos domínios tenebrosos da astrologia") –, lançava um pedido bastante direto às autoridades pernambucanas:

"A escultura irá, um dia, se Deus quiser e Mário Melo não mandar o contrário, embelezar alguma praça do meu amado Recife, de que sou filho tão ingrato". Isto só ocorreria, de fato, ultrapassados vários impasses e morto o mencionado historiador Mário Melo, dez anos depois de pronto o trabalho.

Resta, ainda, o jornal *O Globo* de 5 de janeiro de 1955, a que Bishop também se refere em nota. Há aí, na secção "Contraponto", um artigo, "Bandeira e Drummond", de Thiago de Melo, motivado pelo anúncio do lançamento, pela Editora José Olympio, das obras completas dos dois escritores, que talvez tenha sugerido a Bishop alguns dos qualificativos e superlativos – "não são apenas dos maiores do modernismo nem apenas do Brasil", dizia Thiago de Melo, "mas dois poetas que se incluem entre os grandes e maiores de nosso tempo" – que atribui, com humor, ao seu destinatário nas primeiras estrofes (mighty, greater) da carta-poema.

Se as notas ao pé do texto, um pouco à maneira do "método híbrido de composição" e das muitas vezes curiosíssimas notas de Marianne Moore aos seus poemas, já indicam com certa precisão o ano de 1955 como sendo o de escrita e envio da carta-poema a Bandeira, haveria ainda um outro dado, decisivo para a confirmação da data. Trata-se de um poema-resposta ao de Bishop, até hoje não percebido como tal, e incluído pelo poeta brasileiro na "nova edição aumentada", e impressa pela Livraria São José em 1955, de *Mafuá do malungo (versos de circunstância)*, livro publicado originalmente em 1948, por iniciativa de João Cabral de Melo Neto, em Barcelona, com tiragem de apenas cento e dez exemplares. Desta primeira impressão não consta, dentre outros, o "À maneira de..." dedicado a "... E. E. Cummings", presente na edição ampliada, que, se lido com o poema de Bishop em mente, se mostraria resposta carinhosa e inequívoca ao envio da geléia e, como se percebe pela réplica, de um livro – ao que parece (sobretudo pela última linha: "Xaire, Elizabeth") XAIPE (1950) – de Cummings para ele. Observe-se, então, a resposta poética de Bandeira a Bishop:

... E. E. Cummings
Thank you for the exquisite jam
Th
an
k you
too
) or also (
for the
71
Cumm
ings'
po? e! ms!!
An
d now –
get into this brazilian hammock and
let me sing for you:
"Lullaby
"Sleep on and on..."

Xaire, Elisabeth.

Se Bishop se permitia brincar, em sua carta, com a visível sociabilidade de Bandeira, este dá, bem-humorado, o troco. E brinca, por sua vez, não apenas com o cuidado tipográfico de E. E. Cummings, como também se apropria de uma "cantiga" da própria escritora para niná-la, no seu poema-resposta, numa rede brasileira. A apropriação vai, no entanto, mais longe. Não se limita a citar este trecho da terceira parte de "Songs for a colored singer", mas incluiria, ainda, na terceira edição, de 1956, pela José Olympio, de seus *Poemas traduzidos*, uma versão sua para a canção de Bishop, publicando-a sem os trechos restantes, como poema isolado com o título de "Acalanto".[15] E, apropriação a mais, escreve o seu poema-resposta no idioma de sua interlocutora, coisa que esta provavelmente jamais faria a julgar pela sua freqüente repetição de um "I speak Portuguese badly" durante a temporada brasileira. Mas, de algum modo, Bishop e Bandeira partilham de um certo ir-e-vir lingüístico, atestado pelas traduções e pelo interesse de um pela poesia do outro.

Mas enquanto Bandeira traduz de Goethe a Cummings, de Emily Dickinson a Ruben Darío e Bashô, Bishop só traduziu alguns poucos autores e de países nos quais chegou a viver por certo tempo: Max Jacob, Octavio Paz, o próprio Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardoso, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, o "diário de Helena Morley". Enquanto Bandeira, nos seus poemas traduzidos, na verdade se comportava como se fossem mesmo seus, "absorvendo o texto original e se concentrado na reconfiguração de um tema favorito", conforme assinalou Ana Cristina Cesar em "Bastidores da tradução", Bishop mantinha sempre certa distância. Se a presença de Bandeira é fortíssima nos textos traduzidos, Elizabeth Bishop, ao contrário, guarda nesses seus exílios temporários a mais em métodos e idiomas alheios uma espécie de "voz de fora" também como tradutora.

Reserva evidente, por exemplo, na correspondência mantida com Drummond – que trata sempre por "Dear Dr. Carlos" – por ocasião da tradução de alguns poemas dele nos anos 1960 para divulgação em publicações americanas e na antologia de poesia brasileira organizada por ela e Emanuel Brasil e editada em 1972. Desde a primeira carta, de 27 de junho de 1963, repetidos dois motes seus – o da timidez, o de falar mal o português – fica estabelecida uma forma mediada, epistolar, de contato entre autor e tradutor. Mas fica patente, também, a consciência de não-autoria, a "desistência (parcial) de si", seu cuidado em explicar dúvidas, alternativas e traduções-em-processo e submetê-las ao autor. Suas notas às traduções, que acompanham as cartas a Drummond, passam de problemas vocabulares – como a dúvida entre "urge" ou "impulse" para dizer "anseio", entre "voyage" e "travelling" para o título de "Viagem na família" (ficou a segunda opção pois, dizia a Drummond, "'Voyage' em inglês sempre quer dizer "viagem por mar", infelizmente") ou entre "suicide" e "do away with oneself" na segunda estrofe de "Não se mate" – a questões sonoras – "tomei liberdades com este – mas tentei manter a leveza do tom e do ritmo", diz sobre a versão de "Não se mate": "As assonâncias em português são impossíveis de duplicar, é claro – eu tentei manter

algumas, e as palavras repetidas" – ou a problemas de ênfase: "Acho que a repetição de *forbidden* em inglês = colocar isolado numa linha em português...", diz Bishop sobre a passagem de "pelo tempo e pelos lugares / defendidos?" para "into the forbidden / time, forbidden places?" em "Travelling in the family". O que parece dominar, no entanto, sua atividade de tradução é situação semelhante à de seu sujeito lírico. Nesse caso, a tensão é entre uma interferência obrigatória no texto alheio e a consciência sempre presente da alteridade deste objeto e do seu próprio, permanente, "alheamento".

A dúvida quanto à possibilidade de se aproximar ou se descrever o que é – e permanece – outro, belamente expressa num poema como "Questions of travel" – espécie de diálogo poético com *Tristes trópicos* –, parece dar o tom à sua atividade como tradutora. "Is it right to be watching strangers in a play in this strangest of theatres?": o "is it right?" ecoa nas cartas a Drummond, explica o reduzido número de textos que se permitiu traduzir, e explica, ainda, o fato de ter resolvido manter também em português – por considerar "mutilado" em inglês – exatamente o trecho do "Poema de sete faces" com que parece ter maior ligação, aquele que, segundo confessa em carta de 15 de agosto de 1963 ao autor, costumava recitar para si mesma quando se sentia triste: mundo mundo vasto mundo, etc. Mantêm-se, portanto, as ilhas e ausências no terreno da tradução. O que não impede que se perceba a interferência do método literário de Elizabeth Bishop até mesmo na seleção dos textos traduzidos.

O texto que escolhe traduzir de Vinícius de Moraes, por exemplo, o "Soneto de intimidade" – escrito em Campo Belo em 1937 e incluído nos *Novos poemas* (1938) – envolve um exercício descritivo simultâneo da paisagem e do sujeito que a percorre ("Nas tardes da fazenda há muito azul demais. / Eu saio às vezes, sigo pelo pasto agora / Mastigando um capim, o peito nu de fora / No pijama irreal de há três anos atrás.") que se aproxima, de certo modo, das preocupações de Elizabeth Bishop – que chegou mesmo a se auto-intitular uma "minor female Wordsworth" certa vez – com as relações entre o eu lírico e a natureza em tantos de seus poemas-paisagens. De João Ca-

bral de Melo Neto opta por três trechos de *Morte e vida Severina* (1954-1955). E se, como notou David Kalstone, um dos problemas centrais na poesia de Bishop é justamente o de tornar narrativo o poema descritivo, mas mantendo-o em natureza descritivo, não é difícil entender o interesse por um poema dramático-narrativo, mas com tom descritivo, como o de Cabral. Quanto aos olhos-de-menina que observam o mundo da Helena Morley de *Minha vida de menina* (1942), de Alice Dayrell Caldeira Brandt, e às viagens pela memória do "Cemitério da infância" e da "Elegia para Maria Alves" – ambos de *Signo estrelado* (1960) –, de Joaquim Cardoso, e da maior parte (exceções: "No meio do caminho" e "Não se mate") dos poemas de Drummond que escolhe para traduzir ("Poema de sete faces", "Infância" e "No meio do caminho", de *Alguma poesia* (1930), "Não se mate", de *Brejo das almas* (1934), "Viagem na família", de *José*, "Retrato de família", de *A rosa do povo* (1945), "A mesa", de *Claro enigma* (1951) estão em sintonia, na obra pessoal de Bishop, com um retorno literário à paisagem e aos personagens e ao cotidiano doméstico da Nova Scotia de sua infância, operado nos anos 1950 e 1960 em contos como "In the village" e "Gwendolyn", publicados em 1953 em *The New Yorker*, e em poemas como "Manners", "Sestina", "First death in Nova Scotia", da seção "Elsewhere" de *Questions of travel*, ou como "In the Waiting room", "The moose" ou "Poem", de *Geography III*.

De Bandeira a escritora traduziria "O último poema", de *Libertinagem* (1930), e "Tragédia brasileira", de *Estrela da manhã* (1936). Um deles descritivo de um poema hipotético, o último; o outro, a história de Misael e Maria Elvira, e de um crime passional sempre retardado por mudanças de endereço, relatado à distância, com tom de crônica policial de jornal. Em ambos, no entanto, pistas para a aproximação bem mais afetiva – "Manuel" – de Bandeira do que de Drummond – "Dr. Carlos" – por parte de Bishop. Há no aproveitamento dessa história do cotidiano carioca pelo poeta e na definição do poema como próximo às "coisas mais simples e menos intencionais" evidente proximidade aos "pequeninos nadas" em torno dos quais também Elizabeth Bishop construía seus poemas. Seria possível, aliás,

associar à escrita poética de Bishop comentários semelhantes aos que fizeram, sobre o poeta brasileiro, Davi Arrigucci Jr., em "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira" – "Trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime"[16] –, ou Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, no Prefácio a *Estrela da vida inteira* – "O poema extraído da notícia de jornal, o homem remexendo como um animal a lata de lixo à busca de comida, o toque de silêncio no enterro do major, o beco sobreposto à baía – são exemplos quase puros desse senso do momento poético".[17] Bishop também "desentranha" o poético do banal, de erros tipográficos – vide "The Man-Moth", figura imaginada a partir da grafia errada de "mammoth" num jornal –, da chuva, da mudança de estações, de uma cachorra sarnenta, sem pêlos, no meio das fantasias e máscaras de um carnaval carioca – como em "Pink dog" –, de lições contidas num livro escolar de geografia, como em "Lesson VI" e "Lesson X" em *Geography III*, de um pequeno posto de gasolina – vide "Filling station" em *Questions of travel* –, dos mínimos detalhes de algum amanhecer – vide "Roosters", "Love lies sleeping", "Anaphora".

O movimento em direção ao prosaico, aos quadros do cotidiano, é tão marcado – por vezes ironicamente marcado pela tensão entre imagens citadinas e naturais, epifanias e uns quase nadas – que os ruídos de um temporal se convertem desde logo em rosnados de um cão, como em "Little exercise", que a pele marrom, esmaecida, de um peixe recém-apanhado é vista de imediato como um papel de parede velho, desgastado, em "The fish", a paisagem exclusivamente natural de uma primavera fria é quebrada de repente, em "A cold spring", pela comparação de um bando de vagalumes às borbulhas do champanhe, o sol, por sua vez, vira um pouquíssimo atraente ovo cru em "The burglar of Babylon", e Fred Astaire invade a cena de um fim de verão, comparado pelas trocas de passos, pela dança, aos movimentos agitados de "atraentes barcos do prazer" que aparecem e desaparecem com a estação num antigo poema de Bishop, "Song".

Às vezes é literalmente de migalhas que se originam milagres, como em "A miracle for breakfast" aqui citado em português na versão

da própria Elizabeth Bishop para uma primeira tradução feita no início dos anos 1960 e mostrada a ela por Oswaldino Marques:[18]

Às seis horas estávamos esperando pelo café
esperando pelo café e o caritativo pão
que iam ser servidos de um certo balcão
– como a reis de outrora (dir-se-ia um milagre).
Ainda estava escuro. Firmado num dos pés, o sol
balançava-se numa ruga do rio.

A primeira barca havia cruzado o rio.
Fazia tanto frio que almejávamos que o café
viesse bem quente, visto como o sol
não iria aquecer-nos, e visto como o pão
seria, para cada um, amanteigado por milagre.
Às sete, um homem apareceu no balcão.

Ficou um minuto sozinho ao balcão
a olhar, sobre as nossas cabeças, o rio.
Um criado entregou-lhe os ingredientes dum milagre,
que consistiam numa xícara de café
e num pão. Ele começou a esmigalhar o pão,
a cabeça nas nuvens, na companhia do sol.

Seria esse homem gira? Que, sob o sol,
tentava ele fazer, lá no seu balcão?
Cada qual recebera uma migalha de pão,
que alguns sacudiram com desdém ao rio,
e, numa xícara, uma gota de café.
Uns poucos ficamos esperando pelo milagre.

Posso contar o que vi; não era um milagre.
Havia uma bonita casa ao sol
e dela chegava-me o cheiro do café.
Na fachada – barroco, branco – havia um balcão
acrescentado pelos pássaros, que se aninham no rio,
– vi-o, o olho rente à migalha de pão –

e galerias de mármore. Minha migalha de pão,
minha mansão feitas a mim por um milagre,

através das eras, por insetos, aves e o rio
trabalhando a pedra. Todos os dias, ao sol,
na hora do café, sento-me no meu balcão,
os pés para cima, e bebo litros de café.

Lambemos o pão e engolimos o café.
Do outro lado do rio, uma janela pegou o sol,
como se o milagre se operasse num outro balcão.

Curiosa espécie de "Kublai Khan" esta que cheira a café e é feita de migalhas de pão. E a que se pode voltar a cada manhã. É de "milagres naturais" que fala o poema. É o cenário menos sublime que propicia, "rente à migalha de pão", esta epifania matinal. E é com vocabulário parco, pouco nobre, sem "grandes finais" de versos, com rimas leves internas, repetições, *enjambements*, discretas aliterações que Bishop retoma a forma poética da sextina e exercita uma estruturação rítmica bastante exigente. Se "A miracle for breakfast" sublinha, nesta versão em português, o quanto havia de "esconderijo" nas repetidas declarações de Bishop sobre o seu português falado – do contrário não teria sintetizado visual e sonoramente um verso como "Na frontaria, um balcão barroco estucado de branco", de Oswaldino Marques, no seu belo, preciso, "Na fachada – barroco, branco – havia um balcão", chama a atenção também para uma estruturação não tão simples, para um engenhoso método poético imerso em cenas, detalhes e linguagem calculadamente banais.

Voltando, então, a "To Manuel Bandeira, with a present" percebe-se que algo parecido também acontece aí. E que se, a uma primeira olhada, a carta-poema mais parece uma simples gracinha em torno de um pote de geléia (o que, é claro, não deixa de ser), há – além da presença de traços característicos da escritora: a reserva, o humor, as mediações (carta, tradução, geléia), as imagens prosaicas (pão, geléia, estômago) – uma estruturação extremamente cuidadosa que contrasta, por exemplo, as muitas falas citadas no texto ao mutismo atribuído aos dois poetas, que desdobra em múltiplas imagens o motivo inicial: "falar", e opõe um esquema rímico regular, esperável, às elaborações e reelaborações inesperadas deste mesmo motivo. Até conduzir, com

grande engenhosidade, o leitor, na última estrofe, ao que parece ter servido de fato de eixo a toda a carta-poema: a expressão "falar ao estômago". É uma espécie de recreação poética do pensamento que dá o tom, então, à carta dirigida a Manuel Bandeira. Definindo-se, assim, entre a geléia e os pedaços de jornal deste texto-de-ocasião, a técnica de Elizabeth Bishop como uma espécie de figuração literária do movimento mesmo da mente, de exercício silencioso de um "pensar com o poema", treinado na observação atenta da prática poética dos "metafísicos" ingleses de sua predileção (Donne e Herbert), de Gerard Manley Hopkins e Marianne Moore sobretudo.

A paridade dos trilhos

"O poema está sempre em movimento".[19] A observação, adequada a Bishop, foi feita, na verdade, por Joseph H. Summers num estudo sobre a concepção de forma em George Herbert. Pensando, no entanto, apenas em "To Manuel Bandeira, with a present", e na rápida passagem de um "mal nos falamos" inicial para um subseqüente "traduzir-se", para a possibilidade de "falar, falar, falar", mas noutra língua, e, finalmente, para um "falar ao estômago", sintetizado no pote de geléia, dá para perceber o quanto se move este texto, o engenhoso desdobramento de um único tema em significativas variações e de uma expressão corriqueira em meio de tratar dos "silêncios" do sujeito, e de tornar absolutamente concreta, prosaica, a argumentação de certo modo abstrata mantida até então no poema em torno de formas mais ou menos silenciosas de expressão. "Essa ânsia de perseguir a emoção abstrata em termos de *coisas*, essa *coisificação* dos conceitos através dos sentidos",[20] a que se refere Augusto de Campos em *Verso reverso controverso*, é procedimento típico dos "metafísicos". E incorporado, com grande habilidade, por Elizabeth Bishop ao seu método de composição. Como se vê não só nesse misto de poema e *private joke* com Bandeira, mas noutros textos seus como "The bight" ou "At the fishhouses".

Em "The bight", a indicação em letras pequenas, logo abaixo do título, de ter sido escrito no dia do aniversário da escritora cria, de saída, a expectativa de algum tipo de balanço ou registro pessoal.

Expectativa logo desmontada pela lenta construção da vista de uma baía, sempre com os verbos no presente, tanto a indicar que haveria um sujeito ali, naquele momento, observando a cena, quanto o fato de esta observação – em processo –, pelo que se vê, ser fundamentalmente daquilo que não parece ser o sujeito, das "coisas do mundo". Nova mudança de rumo, no entanto, nos últimos versos, sugere repentina justaposição de uma paisagem íntima, cheia de velhas lembranças, e até então silenciosa, à paisagem aquática, com seu movimento "independente", contínuo, impessoal. Com um único paralelo – entre a sugestão de cartas abertas, sem resposta e a imagem de pequenos barcos amontoados – modifica-se o panorama do poema até então. "The bight is littered with old correspondences": súbita convergência de trilhos – o sujeito, a baía; o tempo, o lugar. Logo em seguida esboçados de novo em calculada distância: "All the untidy activity continues, / awful but cheerful". Três transições por meio das quais primeiro se depura a paisagem de quaisquer marcas temporais para depois entupi-la com elas, com "antigas correspondências", e, a seguir, realinhados tempo e espaço, o sujeito continuar sua descrição.

Se não é o tempo que, metade carta, metade barco, invade um quadro da natureza, como em "The bight", em "At the fishhouses" não deixa de ser uma determinada concepção do tempo – como sucessão, fluxo – que possibilita a passagem da observação em detalhes de um cenário de pesqueiros para uma reflexão sobre o conhecimento, definido, graças à sua historicidade, segundo os atributos do mar: escuro, salgado, transparente, livre, sempre em movimento. Já que a concepção mesma de poesia de Bishop parece pôr à mostra necessariamente a "peregrinação de um pensamento"[21] no interior de cada poema, não é de estranhar que as idéias de conhecimento e de movimento se imbriquem em "At the fishhouses". Ou que um dos objetos centrais de investigação de Elizabeth Bishop tanto na poesia de Gerard Manley Hopkins quanto na de Marianne Moore tenha sido exatamente a forma como os dois lidavam com essa necessidade de movimentação e construíam, a seu modo, poemas-que-pensam.

Com relação a Marianne Moore, David Kalstone registra a existência, num dos cadernos de Bishop, da época em que cursava o Vassar College, de um longo trecho, copiado por ela, da resenha de T. S. Eliot ao primeiro livro de Moore, exatamente sobre o ritmo, sobre as transformações de uma imagem noutra, rápidas, de modo a que a primeira nem tivesse desaparecido de todo quando a segunda se acrescentasse a ela, procedimento bastante característico na escrita de Moore. "Isto sugere um método de aproximação": anotaria Bishop no caderno. Transições rápidas em que se adestraria igualmente na sua própria prática poética. Vide o mar e a rapidez com que vira saber em "At the fishhouses". Quanto a Hopkins, "o movimento da mente", o "retrato não de um pensamento, mas de uma mente pensando", delineados em seus poemas, é que parecem interessá-la, e isto desde 1934, quando publica um artigo com o título "Gerard Manley Hopkins: notes on timing in his poetry". E seria uma imagem-em-vôo – a de um acrobata projetando-se para agarrar os tornozelos do parceiro e, no meio do caminho, decidindo-se por ainda uma cambalhota a mais – a escolhida, no seu texto, para figurar como movimento a poesia de Hopkins.

Movimento que, no caso da poesia de Elizabeth Bishop, tanto pode ser o do mundo, em contraste com um sujeito próximo da inércia, como em "Love lies sleeping" ou "Little exercise", quanto o de um ribeirinho na sua vida secreta sob o mar, de uma criança que desenha casas sem parar enquanto sua avó desaba em lágrimas, de um sujeito, estrangeiro, que revisita em versos "Santarém" – "after, after – how many years?"; que tanto pode ser o de uma linha correndo para outra – *enjambements* no lugar de grandes ênfases de fim de verso –, quanto o de uma paisagem qualquer transformada em comentário sobre o tempo, sobre o conhecimento; ou, processo inverso, uma reflexão sobre a alegria do verão – vide "Song" – que dá lugar a um inesperado número de dança de Fred Astaire. Ou, ainda, tomando-se ao pé da letra lugares-comuns de vários tipos – "a paisagem como tapeçaria", "frio de rachar", "falar ao estômago" –, convertê-los em poemas inteiros – "Brazil, January 1, 1502", "The colder the air", "To Manuel Bandeira,

with a present" –, revirando o que havia de "frase feita" nas expressões iniciais.

Nesse sentido há um poema exemplar entre os últimos de Bishop, já comentado aqui. Trata-se de "The end of march", pertencente a *Geography III*. Sabe-se, graças a uma pista deixada por Octavio Paz na sua tradução do poema para o espanhol, que o texto tem por mote um "velho refrão inglês": "O mês de março chega como leão, / vai como cordeiro / ou vice-versa: chega como cordeiro, / vai como leão". Todo o poema de Bishop é, na verdade, um exercício de *wit* em torno dele. O refrão fornece não só a imagem condutora do texto – as imensas pegadas do sol na praia em Duxbury –, como a possibilidade de orientá-la noutra – e decisiva – direção. As pegadas, percebe-se, são as de um leão. As de um sol que se vai, portanto, como o mês de março, irremediavelmente. E com eles, como eles, a possibilidade de um outro esconderijo, de outra casa de sonho, para a figura que percorre a paisagem e acompanha o rastro do sol que se apaga.

Poemas-que-pensam e, nesse movimento, como em "The weed", figuram verdadeiras imagens-sínteses da tensão entre os esconderijos do sujeito e sua presença no mundo e entre engenho e prosaização, "trilhos que convergem e não convergem",[22] e conduzem a escrita poética de Elizabeth Bishop. Quanto a "The weed", texto antigo, de *North & South*, a composição se ancora em dois empréstimos. Um de "Love unknown", de George Herbert – "Deare, could my heart not break, / When with my pleasures ev'n my rest was gone?"[23] – e o outro de "A Valediction: of weeping", de John Donne – "On a round ball / A workeman that hath copies by, can lay / An Europe, Afrique, and an Asia, / And quickly make that, which was nothing, *All*, / So doth each teare, / Which thee doth weare, / A globe, yea world by that impression grow".[24] E condensam-se as duas imagens (a do coração partido, a das gotas que contêm o teatro do mundo) na da erva que cresce e racha o coração em dois rios cujos respingos também são "globos", cenas em movimento sob forma de gotas. Repetindo-se, em paisagem "interna", tensão entre reserva e visibilidade que costuma enformar o eu lírico dos poemas-paisagens em movimento. Mesmo

em se tratando, em "The weed", de cena rigorosamente privada – um coração frio –, o rastro de "A Valediction: of weeping" – as lágrimas que viram mundos –, o rastro de Donne, parece mais do que suficiente para justapor a ela outros quadros, outros mundos. Para contrapor engenhosamente o globo à ilha. Como faz todo o tempo Crusoe de dentro de suas ilhas-que-puxam-ilhas. Como faz Elizabeth Bishop na sua poesia.

(1990)

Notas

1 É o que indica pelo menos sua não-inclusão, nem entre os "Occasional poems", até a edição de 1988 dos seus *Complete poems*. Foi de acordo com esta edição (*The complete poems, 1927-1979*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1988) que seus poemas foram citados neste ensaio. Parte de sua obra poética foi publicada em edição bilíngüe pela Companhia das Letras em fevereiro de 1990. Pela facilidade de acesso à coletânea e por, infelizmente, não concordar com muitas das opções do tradutor Horácio Costa – cujo trabalho teve, porém, importante função ao recolocar em circulação no Brasil a poesia de Bishop –, optei por referir os trechos dos poemas em inglês mesmo.

2 Foi utilizada aqui a coletânea editada por John D. Jump (Tennyson, Alfred. In: *Memoriam, Maud and other poems*. Londres: Dent, 1986).

3 Isto é relatado por Bishop num pequeno artigo, incluído, como os outros textos em prosa citados, no volume dedicado à sua *Collected prose* (Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1984).

4 Todas as cartas de Elizabeth Bishop mencionadas neste texto – exceto a Bandeira e Drummond, é claro – são citadas a partir dos trechos reproduzidos em *Becoming a poet*. Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell (Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1989), de David Kalstone, livro que teve importância fundamental para a concepção deste ensaio. Assim como o de Anne Stevenson: *Elizabeth Bishop* (Nova Haven: College and University Press, 1966).

5 Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 336.

6 Aqui citado segundo tradução de Aíla Gomes (publicada pela Companhia das Letras em 1989).

7 Apud D. Kalstone, op. cit., p. 32.

8 Hardwick, Elizabeth. "Sylvia Plath". In: *Seduction & Betrayal.* Nova York: Vintage Books, 1990, p. 123.

9 Cf. Octavio Paz, "Elizabeth Bishop o el poder de la reticencia". In: *In/ Mediaciones,* Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 105-110.

10 Freund, Gisèle. *Fotografia e sociedade.* Lisboa: Vega, 1989, p. 94.

11 Benjamin, Walter. "La photographie". In: *Poésie et revolution.* Paris: Denoël, 1971, p. 27-28.

12 Há reproduções das fotos referidas de Eugène Atget no volume dedicado a ele (nº 16) da *Collection Photo Poche* (Paris: Centre National de la Photographie, 1984).

13 Cf. Robert Lowell, *History.* Londres: Faber & Faber, 1973, p. 197.

14 Pedi a Léa Viveiros de Castro que fizesse apenas uma versão literal da carta-poema "Para Manuel Bandeira, com um presente": Seus livros estão aqui; as páginas abertas / Evidentemente gostaria de agradecer-lhe, mas / Como posso esquecer / que mal nos falamos ainda? // Dois consagrados poetas, perdidos, / sem saber o que dizer um ao outro / – citando McCarthy, "É a coisa mais / inaudita que já ouvi!" // Tradutores um da língua do outro! / (Acho que posso me intitular assim). / O maior deles, ainda jovem, / Esculpido em bronze e reconhecido pela Fama! // Será que este homem, beijado pela Fama / e pela Miss Brasil, tem o direito de ficar tão calado? / O homem galante que emprestou / uma linguagem mais refinada a Elinor Glyn? // Que fez com que Tarzan, que mal conseguia / falar, pronunciasse belos vocábulos latinos, polindo / o rude personagem de Edgar Burrough? / Um homem desses tem o direito de ficar mudo? // Quanto a mim, não sou nenhuma *raconteur,* / minha réplica é sempre fraca,/ mas temo que os amigos de língua inglesa / digam que sei falar, // e que falo sem parar dias a fio, / sem dar mostras / de cansaço nem de precisar / de substitutos para a conversa. // Quanta conversa em conserva! / Mas por favor, acredite, nunca achei que / "Seu livro é ótimo, gosto muito dele" / pudesse ser melhor expresso por damascos; // Que "Você deixe todos os seus rivais no chinelo" / esteja implícito numa geléia... / – Isto não é verdade; mas aceite e espalhe / esses cumprimentos no seu pão, // e Manuel, que esta geléia silenciosa / fale com doçura ao seu estômago de poeta; / e mais uma vez deixa-me dizer da minha / amizade com um pote de geléia." Quanto à carta-poema propriamente dita e pertencente, assim

como as cartas a Drummond, ao Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, agradeço o acesso e a permissão para citá-la neste texto a Plínio Doyle.

15 Cf. Manuel Bandeira, *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 58-59.

16 "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira", de Davi Arrigucci Jr., In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 10.

17 "Estrela da vida inteira", de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, In: Mello e Souza, Gilda. *Exercícios de leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 61.

18 Apud Oswaldino Marques. "O realismo alegórico de Elizabeth Bishop", In: *Ensaios escolhidos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 281-282. Sobre o exercício temporário de tradução do próprio poema por Bishop, comenta Oswaldino Marques: "A própria Autora, no intuito de ver preservadas, na versão brasileira, as características formais do original, chegou, com base na minha tradução, a ensaiar a transposição do mesmo para o português, tentativa essa adiante reproduzida, com algumas modificações que me pareceram de todo imperiosas" (p. 280). É esta tentativa que também se reproduz aqui.

19 Cf. "George Herbert: the conception of form", de Joseph H. Summers, In: *The metaphysical poets*, Hammond, Gerald (ed.), Londres: Macmillan, 1982, p. 174.

20 Cf. "A meta física dos 'metafísicos'", de Augusto de Campos. In: *Verso reverso controverso*, São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 128.

21 Cf. o primeiro verso do soneto CCXCIV de Luís de Camões (*Obras*, Porto: Lello & Irmão, s/d, p. 152). A referência a Camões não é gratuita. Vide na dedicatória de *Questions of travel* os dois últimos versos do terceto final do soneto X ("Quem vê, Senhora, claro e manifesto / O lindo ser de vossos olhos belos. (...)"), p. 8 (Ed. Lello).

22 Cf. Merleau-Ponty comentando uma observação de Robert Delaunay ("a estrada de ferro é a imagem do sucessivo que se aproxima do paralelo: a paridade dos trilhos") em "O olho e o espírito", Merleau-Ponty. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 108.

23 Hutchinson, F. E. (ed.) *The works of George Herbert*. Oxford: Oxford University Press, 1972, p. 129-130.

24 Cf. *Poetical works*, de John Donne, (ed. Herbert J. C. Grierson), Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 34-35. Há uma observação de T. S. Eliot a respeito deste trecho do poema em "Os poetas metafísicos" (In: *Ensaios*. São Paulo: Art. Editora, 1985, p. 114-115).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RODAPÉS, TRATADOS E ENSAIOS

ANDRADE, Mário. *Ponta de lança.* Rio de Janeiro: Civilização, 1972.

BARBOSA. João Alexandre. Ensaio de historiografia literária brasileira. In: _____. *Opus 60*: ensaios de crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

BOSI, Alfredo. Introdução. In: ARARIPE Jr. *Teoria, crítica e história literária.* São Paulo: Edusp, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença. In: _____. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero.* São Paulo: Revista dos Tribunais, 1945.

_____. *Brigada ligeira.* São Paulo: Martins, 1945.

_____. *Ficção e confissão.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *O observador literário.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959.

_____. *Tese e antítese.* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964.

_____. *Literatura e sociedade.* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

_____. *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____ (org. e Apresentação). *Sílvio Romero, teoria, crítica e história literária.* São Paulo: Edusp, 1978.

_____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. O significado de *Raízes do Brasil.* In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica.* São Paulo: Ática, 1983.

CASTRO, Cláudio Moura e. *Ciência e universidade.* Rio de Janeiro, 1986.

COUTINHO, Afrânio. *Correntes cruzadas.* Rio de Janeiro: A Noite, 1953.

_____. *Por uma crítica estética.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.

_____. *Da crítica e da nova crítica.* Rio de Janeiro: Livraria Brasileira, 1957.

_____. *Conceito de literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Acadêmica, 1960.

_____. *No hospital das letras.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

_____. *Crítica e poética.* Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

_____. *Crítica e críticos.* Rio de Janeiro: Simões Editora, 1969.

_____ (org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955-1959. 6 v.

FERNANDES, Florestan. *A sociologia no Brasil.* Petrópolis: Vozes, 1977.

LAFER, Celso (org.). *Esboço de figura*: homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

LAFETÁ, João Luiz. *1930*: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica.* Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1941-1963. 7 v.

_____. *Notas de um diário de crítica.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. v. 1.

_____. *Notas de um diário de crítica.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 2.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil.* São Paulo: Departamento de Cultura, 1952.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974).* São Paulo: Ática, 1977.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos Trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Pressupostos, salvo engano, à "dialética da malandragem". In: _____. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

OU NÃO?

ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos*: ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979.

_____. *Enigma e comentário.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. *O escorpião encalacrado.* 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

GOMES, Paulo Emílio. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PRADO Jr., Bento. A sereia desmistificada. In: *Alguns ensaios.* São Paulo: Max Limonad, 1985.

SANTIAGO, Silviano. Quem é o narrador. *Leia*, São Paulo, out. 1987, p. 45.

SCHWARZ, Roberto. *Corações veteranos.* Rio de Janeiro: Editora Fon-Fon e Seleta, 1974. Coleção Frenesi.

_____. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Que horas são?.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CRÍTICA A VAPOR

ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire.* Paris: Payot, 1982.

AZEVEDO, Artur. *A fantasia.* Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1896.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatros, 1975.

DORT, Bernardo. As duas críticas. In: _____. *O teatro e sua realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim.* Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Obras.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. v. 1.

MENDONÇA, Carlos Süssekind de. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926.

MENEZES, Raimundo de. *Bastos Tigre e "La Belle Époque".* São Paulo: Edart, 1966.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatros, 1956.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O Modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

RAMA, Angel. *A cidade das letras.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira.* 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL; Brasília: MEC, 1980. 5 v.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira.* 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

BRITO BROCA E O TEMA DA VOLTA À CASA NO ROMANTISMO

ANDRADE, Mário de. A poesia em 30. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

BÖRSH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich.* Paris: Éditions Adam Biro, 1989.

BROCA, Brito. *Horas de leitura.* Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo; Edusp, 1975.

CARLYLE, Romes. *Sartor Resartus.* Oxford/Nova York: Oxford University Press, 1987.

HANDKE, Peter. *A repetição.* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HARTMAN, Geoffrey. Romanticism and antiself-consciousness. In: GLECKNER, Robert F.; ENSCOE, Gerald E. (org.). *Romanticism*: points of view. Detroit: Wayne State University Press, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O mito americano. In: _____. *Capítulos de literatura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

MATTOS, Ilmar Roholoff de. *O tempo de Saquarema.* São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987.

MEYER, Augusto. Sobre uma epígrafe. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *Augusto Meyer*: textos críticos. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/Pró-Memória, 1986.

MEYER, H. Abrahams. *Natural supernaturalism.* Nova York/Londres: Norton, 1983.

PÉJU, Pierre. L'ombre et la vitesse. In: CHAMISSO, Adalbert von. *Peter Sclemihl.* Paris: José Corti, 1991.

AS VÍTIMAS-ALGOZES E O IMAGINÁRIO DO MEDO

AZEVEDO, Célia Marinho de. *Onda negra, medo branco.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BROCA, Brito. Gobineau: convicções e ojerizas ou Arthur-Joseph no "deserto" do Novo Mundo. In: BROCA, Brito. Organização de Alexandre Eulálio. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos.* São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.

_____. O "bom escravo" e as "vítimas-algozes". In: BROCA, Brito. Organização de Alexandre Eulálio. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos.* São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 2.

CARELLI, Mario. *Brésil. Époque métisse.* Paris: Gallimard, 1987.

COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia.* São Paulo: Livraria Ciências Humanas, 1982.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca ao Brasil.* São Paulo: Livraria Martins/ Edusp, 1972. v. 2.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. 4 v.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. *As vítimas algozes.* Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1869. v. 1.

_____. *Teatro completo.* Rio de Janeiro: MEC/SEAL, Funarte/SNT, 1979.

_____. *A luneta mágica.* 5. ed. São Paulo: Ática, 1981.

MACHADO, Maria Helena Toledo. *Crime e escravidão.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

MAESTRI, Mário. *A servidão negra.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MOURA, Clóvis. *Os quilombos e a rebelião negra.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

QUEIRÓS, Kátia M. de. *Ser escravo no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

READERS, Georges. *Dom Pedro II e o conde Gabineau.* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

SANTIAGO, Silviano. Desvios da ficção. In: PATROCÍNIO, José do. *Motta Coqueiro ou a pena de morte.* Rio de Janeiro: Francisco Alves/INL, 1977.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retrato em branco e negro.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

STIERLE, Karlheinz. L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire. *Poétique,* Paris: Seuil, n. 10, 1972.

SULEIMAN, Susan. Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse. *Poétique,* Paris: Seuil, n. 32, nov. 1977.

BERNARDO GUIMARÃES:

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas.* Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1959.

MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães.* Rio de Janeiro: Tipografia do Anuário do Brasil, 1926.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira.* São Paulo: Cultrix/USP, 1977. v. 2 e 3.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Edusp, 1975.

COELHO, J. M. Vaz Pinto. *Poesias e romances do Dr. Bernardo Guimarães.* Rio de Janeiro: Laemmert, 1885.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Garnier, 1901-1907. 6 séries.

A FAMÍLIA AGULHA

BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire. In: _____. *Oeuvres complétes.* Paris: Éditions Robert Laffont, s/d.

BROCA, Brito. O romance folhetim no Brasil. In: _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos.* Organização de Alexandre Eulálio. São Paulo: Polis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. *Estudo de literatura brasileira.* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

GUIMARÃES JR., Luís. *A família Agulha* (romance humorístico). 3. ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

_____. *Sonetos e rimas.* Roma: Elzeviriana, 1880.

_____. *Filagranas.* Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.

_____. *Curvas e zig-zags. Caprichos humorísticos.* Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil.* São Paulo: José Olympio, 1963. 4v.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1977. v. 3.

MEYER, Marlyse. A la recherche de Saint-Claire das Ilhas. *Poitiers*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, jul. 1973.

ORTIGÃO, Ramalho. Um juízo sobre Luís Guimarães Júnior. *A Manhã*, ano 3, v. 5, n. 3, 18 jul. 1943. Suplemento literário Autores & Livros.

VERÍSSIMO, José. O senhor José Ribeiro e Luís Guimarães Júnior. In: _____. *Estudos de literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976. 1ª série.

COM OS OLHOS DOS OUTROS

ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres Capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha.* Poto Alegre: L&PM, 1985.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República.* São Paulo: Grijalbo, 1977.

DENIS, Pierre. *Le Brèsil au XX^e Siècle.* Paris: Librairie Armand Colin, 1909.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et verité romanesque.* Paris: Grasset, 1976.

LECLERC, Max. *Cartas do Brasil.* São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1942.

LITVAK, Lily. *El ajedrez de estrellas.* Barcelona: Editorial Laia, 1987.

PINTO, Olivério M. Oliveira. Viajantes e naturalistas. In: Holanda, Sérgio Buarque de (org.). *O Brasil monárquico. História geral da civilização brasileira.* São Paulo: Difel, 1985. t. II, v. 3.

SPIX, J. B.; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981, v. 3.

REVISTA ILUSTRADA. Rio de Janeiro, 11 jan. 1890.

WRIGHT, Marie Robinson. *The New Brazil.* Its resources and attractions. Historical, descriptive and industrial. Filadélfia: George Barrie & Son, 1901.

MACHADO DE ASSIS E A MUSA MECÂNICA

_____. 12 set. 1895.

A CIGARRA. 11 de julho de 1895.

A ESTAÇÃO, 1879-1898.

BROCA, José Brito. *Machado de Assis e a política e outros estudos.* Rio de Janeiro: Organização Simões, 1957.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 12 jan. 1859.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 10 jan. 1859.

GAZETA DE NOTÍCIAS, 1881-1897.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1876-1878.

JORNAL DA TARDE, 1870.

JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1863-1878.

KENNER, Hugh. *The Mechanic Muse.* Nova York: Oxford University Press, 1987.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa.* Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 v.

MARMOTA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, 1855-1861.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

O CRUZEIRO, 1878.

O ESPELHO, 1859.

O FUTURO, 1862-1863.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 26 set. a 3 nov. 1874.

O PARAÍBA. 16 jun. 1859.

REVISTA BRASILEIRA, 1879-1880.

REVISTA BRASILEIRA, 1895-1898.

SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro, 12 maio 1864.

O FIGURINO E A FORJA

A NOTÍCIA, 28 maio 1896

COELHO NETO, Henrique. *A conquista.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

EISENSTEIN, Elizabeth L. *The printing press as an agent of change*: communications and cultural transformations in Early-Modern Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

ESTRADA, Luiz Gonzaga-Duque. Salão de 1907. In: _____. *Contemporâneos (pintores e escultores).* Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

_____. *Horto de mágoas.* Rio de Janeiro: Benjamin de Aguila Editor, 1914.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *L'apparition du livre.* Paris: Albin Michel, 1971.

FICHTE, J. G. Où l'on démontre que la reproduction des livres est contraire au droit. *Philosophie*, Paris: Minuit, n. 7, p. 6-7, verão 1985.

GAZETA DE NOTÍCIAS, 3 fev. 1896

GODARD, Jean-Luc. Apud: MAUSSION, Christian de. L'image skate et métamorphoses. In: WEISSBERG, Jean-Louis et. al. *"1984" et les présents de l'univers informationnel.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. The body versus the printing press: media, early modern period, mentalities in the Reghn of Castile and another history of literary forms. *Poetics*, North Holland: Elsevier Science Publishers B.V., 1985.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria nem patrão!* São Paulo: Brasiliense, 1983.

KANT, E. Que é o livro? In: _____. *Princípios metafísicos del derecho.* Buenos Aires: Editorial Americalee, 1943.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária de São Paulo – década de 20.* São Paulo: IEB, 1985.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Olavo Bilac e sua época.* Rio de Janeiro: Americana, 1974.

MALARD, Letícia. *Hoje em espetáculo.* 1984. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1984.

MARKER, Chris. *Traverses:* "L'Archive". Paris: Centre Georges Pompidou, n. 36, jan. 1986.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*: the making of typographic man. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

PRADO, Antônio Arnoni (org.). *Libertários no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIO, João do. *Psicologia urbana.* Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, s.d.

SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro de seminário.* São Paulo: L. R. Editores, 1983.

SOUZA, Gilda Mello e. Pintura brasileira contemporânea. In: _____. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas Cidades, 1980.

VARGAS, Maria Teresa; LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro operário da cidade de São Paulo.* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Idart, 1980.

O ROMANCE EPISTOLAR E A VIRADA DO SÉCULO XIX

ARENDT, Hannah. *A condição humana.* Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: Edusp, 1981.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MENDONÇA, Lúcio de. *O marido da adúltera.* São Paulo: Editora Três, 1974.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas.* Rio de Janeiro: Garnier, 1908.

RIO, João do. *Correspondência de uma estação de cura.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Scipione, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil.* São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FICÇÃO 80

FONSECA, Rubem. *Bufo &Spallanzani.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O cego e a dançarina.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

NUNES, Sebastião. *Somos todos assassinos.* 2. ed. Araxá: Edições Dubolso, 1980.

SANTANA, Sérgio. *Amazona.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TAVARES. Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

WALDMAN, Berta. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, jun. 1985. Folhetim.

A PÁGINA DO LADO

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Balão cativo.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Chão de ferro.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Galo-das-trevas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *Beira-mar.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O círio perfeito.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

UM POETA INVADE A CRÔNICA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo.* Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Poesia e prosa.* 5 . ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PAPÉIS COLADOS

ALVIM, Francisco. Infância vetusta. *Folha de S. Paulo,* 2 out. 1982.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia.* São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Uma poética da radicalidade.* In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. v. 7.

CANDIDO, Antonio. Escrita caligráfica. *Suplemento literário de Minas Gerais,* Belo Horizonte,1 jan. 1984.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais. Uma autobiografia.* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

EULÁLIO, Alexandre. De um capítulo de *Esaú e Jacó* ao painel d'*Último baile. Discurso,* São Paulo: Polis, n. 14, 1983.

_____. *Literatura e artes plásticas.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis.* Rio de Janeiro: São José, 1958.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *A tinta das letras.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

SALDANHA, Carlos Felipe. *Aqueles papéis.* Rio de Janeiro: Coleção Vida de artista, 1975.

_____. *Ás-de-Colete.* Washington/ Brasília: Ed. Ratazana, 1979.

_____. *La muerte mi violetera.* Madri: Ed. La Torre magnética, 1998.

_____. *Le Visage de Tuli.* Bordeaux: Éd. Nouveaux Cahiers de la Jeunesse, 1958

_____. *Os mystérios.* S.l.: Edição do autor, 1980.

_____. *Osso do coração.* Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas Cidades, 1980.

XAVIER, Valêncio. *O mez da grippe e outros livros.* São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

EGO TRIP

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1985.

ALVIAR, Francisco. Infância. *Folha de S. Paulo,* 2 out. 1982.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HOBBES, Thomas. *De cive.* Madri: Alianza Editorial, 2001.

_____. *De la nature humaine.* Paris, Babel, 1997.

KANT, E. *Crítica da razão pura.* São Paulo: Editora Abril, 1974. Coleção Pensadores.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 1999.

LE GOFF, Jacques. *La naissance du Purgatoire.* Paris: Gallimard, 1981.

MORGENSTERN, Christian. *Canções da forca.* Sel. e transposição poética de Montez Magno e Sebastião Uchoa Leite. Trad. semântica de Leonardo Duch e Rachel Valença. Edição bilíngüe. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

PLATH, Sylvia. *The Collected Poems.* New York: Harper & Row Publishers, 1981.

RIBEIRO, Renato Janine. *A marca do Leviatã.* São Paulo: Ática, 1978.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos. In: LACOUE-LABARTHE, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *L'absolut littéraire.* Paris: Seuil, 1978.

SEIS POETAS E ALGUNS COMENTÁRIOS

ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas – 1968/1988.* São Paulo: Duas Cidades, 1988.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 30. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Livraria Martins, 1974.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, Antônio Carlos de. O poeta dos outros. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 22, out. 1988.

FONTELA, Orides. *Trevo – 1969/1988.* São Paulo: Duas Cidades, 1988.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em dobras – 1960/1988.* São Paulo: Duas Cidades, 1988.

MOURA JR., João. *Páginas amarelas.* São Paulo: Duas Cidades, 1988.

PAES, José Paulo. *A poesia está morta mas juro que não fui eu.* São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. Cinco livros do Modernismo brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo: IEA/USP, v. 2, n. 3, set.-dez. 1988.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello*: do teatro no teatro. São Paulo. Perspectiva, 1999.

VILLAÇA, Alcides. *Viagem de trem.* São Paulo: Duas Cidades, 1988.

A GELÉIA & O ENGENHO

ARGET, Eugène. *Collection Photo Poche*, Paris: Centre National de la Photographie, n. 16, 1984.

ARRIGUCCI JR., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: _____. *Enigma e comentário.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BENJAMIN, Walter. La photographie. In: _____. *Poésie et revolution.* Organização de Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971.

BISHOP, Elizabeth. *Elizabeth Bishop. Collected prose.* Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1984.

_____. *The complete poems – 1927-1979.* Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1988.

CAMÕES, Luís de. Soneto CCXCIV. In: _____. *Obras.* Porto: Lello & Irmãos, s.d.

CAMPOS, Augusto de. A metafísica dos metafísicos. In: _____. *Verso reverso controverso.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda Mello e. Estrela da vida inteira. In: SOUZA, Gilda Mello e. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas Cidades, 1980.

DONNE, John. *Poetical works.* Editado por Herbert J. C. Grierson. Nova York: Oxford University Press, 1984.

ELIOT, T. S. Os poetas metafísicos. In: _____. *Ensaios.* Organizado por Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1985.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade.* Lisboa: Vega, 1989.

HARDWICK, Elizabeth. Sylvia Plath. In: _____. *Seduction & betrayal.* Nova York: Vintage Books, 1990.

HERBERT, George. *The works of George Herbert.* Editado por F. E. Hutchinson. Oxford: Oxford University Press, 1972.

HOPKINS, G. M. *Poemas.* Trad. Aila de Oliveira Gomes. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

KALSTONE, David. *Becoming a poet. Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell.* Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos.* Lisboa: Edições 70, 1986.

LOWELL, Robert. *History.* Londres: Faber & Faber, 1973.

MARQUES, Oswaldino. O realismo alegórico de Elizabeth Bishop. In: _____. *Ensaios escolhidos.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *Merleau-Ponty.* São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção *Os pensadores.*

PAZ, Octavio. Elizabeth Bishop o el poder de la reticencia. In: _____. *In/ Mediaciones.* Barcelona: Seix Barral, 1981.

SUMMERS, Joseph H. George Herbert: the conception of form. In: HAMMOND, Gerald (ed.). *The metaphysical poets.* Londres: Macmillan, 1982.

TENNYSON, Alfred. *In memoriam, Maud and other poems.* Editado por John D. Jump. Londres: Dent, 1986.

NOTAS GERAIS

Sobre a Crítica

▪ "Rodapés, tratados e ensaios" foi apresentado originalmente em seminário realizado durante o primeiro semestre de 1986 pelo Latin American Program, da Smithsonian Institution e organizado por Richard Morse. Foi publicado, depois, no "Folhetim", da *Folha de S. Paulo*, então coordenado por Nelson Ascher, em 12 de dezembro de 1986.

▪ "Ou não? Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz" foi escrito, a convite de Rodrigo Naves, para a revista *Novos Estudos,* n. 20, de março de 1988.

▪ "Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século XIX" foi escrito originalmente em 1986-1987 para um volume de história do teatro latino-americano que não chegou a ser publicado, passando a integrar a coletânea *A crônica*, organizada pelo setor de Filologia da Casa de Rui Barbosa e editada por esta instituição e pela Unicamp.

A Literatura Oitocentista

▪ "Brito Broca e o tema da volta à casa no Romantismo" foi apresentado originalmente em seminário sobre Brito Broca, organizado por Francisco Foot Hardman, e realizado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, em agosto de 1991. Depois seria divulgado na revista *Remate de Males* n. 11.

▪ "As vítimas algozes e o imaginário do medo" foi publicado como prefácio à reedição do livro de Joaquim Manuel de Macedo, comemorativa do centenário da abolição, realizada pela Casa de Rui Barbosa e pela Editora Scipione em 1991.

▪ "Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra" saiu no "Folhetim", da *Folha de S. Paulo*, em 9 de setembro de 1984.

▪ "A família Agulha: prosa em ziguezague" foi publicado como prefácio à reedição do romance de Luís Guimarães Jr. pela Editora Presença em 1987.

▪ "Com os olhos dos outros" foi incluído em número especial, organizado por Francisco de Assis Barbosa e dedicado ao centenário da república, da *Revista do Brasil* (ano 4, n. 8, 1989).

Literatura e Técnica

▪ "Machado de Assis e a musa mecânica" foi divulgado no suplemento Letras, da *Folha de S. Paulo*, então editado por Marco Chiaretti, em 17 de junho de 1989.

▪ "O figurino e a forja", originalmente comunicação apresentada em seminário realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa em 1986, foi incluído no volume *Sobre o Pré-Modernismo*, organizado pelo setor de Filologia e publicado em 1987.

▪ "O romance epistolar e a virada de século, Lúcio de Mendonça e João do Rio" saiu no "Folhetim", da *Folha de S. Paulo*, então editado por João Moura Jr., em 20 de janeiro de 1985.

▪ "Poesia & mídia" foi divulgado no "Caderno B" do *Jornal do Brasil*, em página então editada por Wilson Coutinho, em 14 de setembro de 1985.

Anos 1970, Anos 1980

▪ "Ficção 80: dobradiças & vitrines" foi publicado na *Revista do Brasil* (ano 2, n. 5, 1986) em número especial organizado por Heloisa Buarque de Hollanda.

▪ "A página do lado" saiu no "Folhetim" da *Folha de S. Paulo*, então editado por Bernardo Carvalho, em 5 de fevereiro de 1988.

▪ "Um poeta invade a crônica" foi veiculado pelo "Folhetim" da *Folha de S. Paulo* de 21 de agosto de 1987.

▪ "Caetano e seus irmãos" saiu no periódico *Leia* (ano 10, n. 111), então editado por José M. Cançado, em janeiro de 1988.

▪ "Papéis colados" foi divulgado pela *Revista 34 letras*, n. 5/6, de setembro de 1989.

Alguma Poesia

▪ "Ego-trip. Uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico" foi publicado originalmente no "Folhetim", da *Folha de S. Paulo*, então editado por João Moura Jr., em 6 de maio de 1984.

▪ "Seis poetas e alguns comentários" saiu no segundo número da *Revista USP*, editado por Nelson Ascher, em junho de 1989.

▪ "A geléia & o engenho. Em torno de uma carta-poema de Elizabeth Bishop a Manuel Bandeira" também foi divulgado pela *Revista USP*, n. 7 (set./out./nov. de 1990).